



## **00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen**

Kemp, Susanne

*Publication date:*  
2015

*Document version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Document license:*  
[CC BY-NC-ND](#)

*Citation for published version (APA):*  
Kemp, S. (2015). 00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

Susanne Kemp

# **00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen.**

Ph.d.-afhandling

Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab

Københavns Universitet

Vejledt af: Jan Rosiek

Marts 2015

# Indhold

Forord .....	5
Intro.....	6
Kapitel 1. To litteraturteoretiske positioner.....	10
Fænomenologisk litteraturkritik .....	10
Fænomenologisk praksis i dansk litteraturkritik.....	10
Bevidsthedskritik i litteraturanalyse.....	12
Georges Poulet. ....	12
There is no longer either outside or inside (Poulet 1969: 54) .....	15
Time is always of the same tonality (Poulet 1956: 269) .....	18
If I feel, I am (Poulet 1956: 20).....	21
Et semantisk verifikationsgrundlag (Vosmar 1969: 100) .....	23
Bevidsthed, holdning, konkretisering.....	28
Dekonstruktion. The american way.....	30
Some highly questionable ontological presuppositions (de Man 1986: 232).....	36
Hermeneutics and poetics (de Man 2009: 56) .....	41
What is the difference? (de Man 1979: 9).....	45
Apostrofens destruktion eller dekonstruktion.....	51
Fænomenologi og dekonstruktion. Bevidsthed og retorik. ....	56
Prioriteringer, valg og fravalg.....	58
Kapitel 2. Pia Juul.....	60
Tekstens blinde punkt. Pia Juuls forfatterskab læst retorisk.....	65
Tekstens blinde punkt .....	68
Siger jeg igen og igen .....	70
Skoven ligner en skov.....	79
Lyden af dét.....	86
Opsamling .....	94

Temporalitet og erindring. Pia Juuls forfatterskab læst bevidsthedskritisk .....	94
Erindringens veje.....	99
Jeg husker alt / jeg ved alt .....	105
Den kulturelle erindring.....	112
Mordgåden .....	117
Døden længe leve .....	120
Opsamling .....	123
Kapitel 3. Mette Moestrup.....	125
Ekskurs: Niels Frank og den amerikanske sprogdigtning .....	126
Subjekt og person.....	129
Den ny sætning.....	130
Tekstens flersporede strategi. Mette Moestrups forfatterskab læst retorisk.....	132
Det uforståelige .....	140
Tre poetiske strategier .....	143
Love – love.....	146
Tirsdag og fredag.....	148
Opsamling .....	155
Kom igen, girl, tænk kingsize. Mette Moestrups forfatterskab læst bevidsthedskritisk .....	155
Altså ikke Jeg, men mig.....	162
Min kittel er for kort .....	170
Det er, som det er .....	172
Penge, magt og hvidhed .....	179
Opsamling .....	182
Kapitel 4 Ursula Andkjær Olsen.....	183
Kompositioner af sprog. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst retorisk.....	185
To akustiske systemer.....	189
MINSJÆL GIVTID SLIPUD .....	191
Navndrukkent /navnløst .....	194

Det danner på sigt en større struktur. Stemme og situation. ....	200
Tingen i teksten .....	206
Tid: Variation, gentagelse, forskydning. ....	211
Opsamling .....	214
Subjektivitet og kollektivitet. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst bevidsthedskritisk.....	217
Interaktionslyrik: Stemmer og holdning.....	217
Er der et subjekt til stede?.....	219
Dissensus. At rumme det ekskluderede.....	226
Mig, vi, de, os, dem og man.....	229
Man taber hinanden.....	234
At gå op i sin almenhed.....	235
Opsamling .....	240
Kapitel 5. Sammenfatning, diskussion og outro.....	242
Sammenfatning .....	242
De retoriske læsninger .....	242
De bevidsthedskritiske læsninger.....	245
Diskussion.....	247
Snylteformer og ting .....	247
Tendens?.....	253
Mellem substans og konstruktion.....	256
Litteraturhistoriske perspektiver .....	260
Outro .....	264
Litteratur .....	266
Resumé.....	276
Abstract.....	277
Bilag 1.....	278

# Forord

En række personer og grupper har haft betydning for denne afhandlings fremskridt og færdiggørelse. Nogle har bidraget med kritik, andre med kommentarer og andre igen med moralsk opbakning.

Tak til Søren Langager Høgh, Michael Kallesøe Schmidt, Krista Stinne Greve Rasmussen, Martin Glaz Serup, Jacob Ølgård Nyboe, Line Sandst, Martin Sejer Danielsen, Marianne Stidsen, Svend Skriver, Sune Auken, Anna Smedberg Bondeson, Rene Rasmussen, Anna Mrozewich, Anders Ehlers Dam, Anders Juhl Rasmussen, Johnny Kondrup, Erik Skyum-Nielsen, Bettina Perregaard, Stefan Kjerkegaard, Rasmus Dahl Vest, Louise Mønster, Johan Alfredsson, Benedikte Rostbøll, Bo Hakon Jørgensen, Pia Juul, Kamilla Jensen Husen, Laura Bang Lindegaard, Lone Molberg Hansen og Karin-Ann Madsen.

Tak til mine faglige netværk, som tæller forskergrupperne *SCAM* og *Litteratur og subjektivitet* ved INSS, *CERCOP*-centret i Aalborg, samt det nordiske netværk, *NORLYR*, for perspektivrige seminarer på skiftende nordiske destinationer, altid med en forbilledlig stemning, og et humør, som næppe passer på den gængse forestilling om et lyrikforskernetværk.

Tak til frokostbordet på 3. Sal på INSS, til Ph.d.klubben på KUA og til alle, jeg har lært at kende i denne sammenhæng, for et inspirerende miljø at skrive afhandling i:

Hanne Trebbien Daugaard, Niels Grotum Sørensen, Louise Klinge Nielsen, Philip Thomas Lavender, Søren Langager Høgh, Cecilie Flugt, Krista Stinne Greve Rasmussen, Klaus Nielsen, Michael Nebeling Petersen, Anja Rosdahl, Gry Hedin, Mads Bunch, Randi Skovbjerg Sørensen, Sune Sønderberg Mortensen, Héctor Martínez Alonso, Anne Smedegaard, Julie Askholm, Hanne Sæderup Pedersen, Michael Kallesøe Schmidt, Mette Pedersen Høeg, Ditte Boeg Thomsen, Mie Bligaard Kristoffersen, Beeke Stegmann og Jacob Ølgård Nyboe.

Tak til familie og venner. Tak til Mikael.

Tak til min vejleder, Jan Rosiek: Good readers are spare writers.

Islands Brygge, d. 31. marts 2015

Susanne Kemp

Afhandlingen er  
tilegnet: Sofie  
Carsten Nielsen

# Intro

*00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen* handler om dansk lyrik omkring årtusindskiftet, og i særdeleshed om de tre bemeldte digtere. Den er blevet til med et ønske om at vise, hvad jeg har haft på fornemmelsen fra begyndelsen, nemlig at der i disse tre lyriske forfatterskaber er en tendens at spore, som understreger en ændring i den lyriske kode omkring årtusindskiftet i Danmark.

Et akademisk arbejde bærer præg af de valg og fravalg, man har taget, og dette er ingen undtagelse, da årtusindeskiftelyrikken i Danmark naturligvis er meget andet end de tre forfatterskaber, jeg undersøger her. Imidlertid er der mange grunde til, at afhandlingen er endt med at handle om netop Juul, Moestrup og Andkjær Olsen og ikke om nogle andre. Nogle vigtige grunde er, at det er forfatterskaber, som, modsat hvad man skulle tro, ikke er behandlet fra ret mange vinkler i dansk litteraturforskning, og at netop disse tre forfatterskaber har haft stor betydning for den yngre generation, der er debuteret i 00'erne og efter 2010. Denne betydning er de imidlertid ikke alene om at have, da 00'erne på mange måder må siges at have været et lyrikårti i Danmark. Ligeledes er der masser af bejlere til posterne som de forfatterskaber, der har sat lyrikhistoriske fodspor i 00'erne. Ingen nævnt ingen glemt.

Den vigtigste grund til at denne afhandling handler om netop Juul, Moestrup og Andkjær Olsen er afhandlingens grundpåstand: At der i netop *disse* lyriske forfatterskaber sker et konkret sprogligt skred, som, selvom det også kan spores hos andre samtidige lyrikere, er særskilt markant hos dem. Dette skred indsætter en milepæl i dansk lyrikhistorie, som jeg mener, er værd at nævne – ja, måske ligefrem værd at *benævne*. Dette er ikke en udfordring af Peter Stein Larsens meget brede kategori, *interaktionslyrik*, 2009, som favner en hel epokal afgrænsning, men bør nærmere ses som et supplement.

Det skred, jeg mener at kunne påvise hos Juul, Moestrup og Andkjær Olsen sætter et nyt ideal for den lyriske kode – eller for, hvad et digt er og kan være, som kan aflæses i den sproglige struktur på

sætningsniveau. Den gør op med sammenhængen mellem realplan og billedplan, idet billedet som dominerende faktor forsvinder, og fremsætter i stedet en retorisk strategi, hvori teksterne taler på mindst to parallelle niveauer samtidig. Jeg mener endvidere, at det aftegner sig i den *bevidsthed*, der findes i den litterære tekst og således også i disse tekster. Der er med disse konklusioner tale om forhold, som få har interesseret sig for, fordi de kulturelle studier omkring årtusindskiftet i såvel humanistisk forskning generelt som litteraturkritik specifikt har domineret, som de har. Det har haft den konsekvens, at der faktisk er langt mellem nærlæsningerne af årtusindskiftets poesi. Selvom det dybest set ikke er særlig trendy og ”oppe i tiden” at lave nærlæsninger, så er det alt andet lige på den måde, man bedst bliver i stand til at sige noget subtilt om den litterære *tekst*. Afhandlingen vil således gerne fremme forståelsen og interessen for den litterære analyse. Mit argument herfor er, at jeg mener, der er mangt og meget at sige om disse tekster, som ofte bliver karakteriseret blot som ”politiske”, ”uforståelige”, eller sågar som ”rablende”.

Konstateringen af flerstemmigheden i disse lyriske tekster bliver ofte til dén logiske følgeslutning i kritikken, at diskursbegrebet afløser forestillingen om bevidsthed og subjekt. Jeg finder det i et større perspektiv interessant, at det forholder sig sådan, men jeg mener at kunne påvise i analyserne af de konkrete digte, at det ikke nødvendigvis er sådan, digterne ser på netop dette forhold. Derfor er halvdelen af denne afhandling viet til bevidsthedskritiske læsninger af Juul, Moestrup og Andkjær Olsen. Dette viser sig ikke altid at være lige nemt. Fx er der i Pia Juuls lyrik en meget vagt repræsenteret omverden. Heroverfor ses Mette Moestrup, som tydeligt lader en subjektiv holdning skinne igennem i teksten, men som i øvrigt primært arbejder med kritikken af en kollektiv bevidsthed med interesse for nogle afgrænsede politiske diskurser. Mest overraskende vil det måske være for læseren, at Ursula Andkjær Olsen, som først og fremmest associeres med sit store stemmehav, har en meget tydelig bevidsthedsrepræsentation i sine lyriske tekster. Når jeg taler om bevidsthedskritik, betyder det ikke, at jeg søger at karakterisere det repræsenterede *jeg* i teksten, for et sådant er ikke altid til stede. Det betyder, at jeg i *den ene halvdel af afhandlingen* søger at afgrænse den bevidsthed, der ligger til grund for teksten.



Udgangspunktet i halvdelen af afhandlingens analyser er, at en sådan altid er til stede i den litterære tekst, mens der i *den anden halvdel af afhandlingen* sættes fokus på teksternes sprogforvaltning og retorik med det sigte at karakterisere den forandring af det lyriske sprog, jeg mener at kunne stadfæste i disse forfatterskaber.

Afhandlingen er struktureret således, at jeg i teorikapitlet gennemgår først den bevidsthedskritiske og fænomenologisk inspirerede teori og dernæst den dekonstruktive og retoriske teori. Det vil således måske vække undren hos læseren, at det i analysekapitlerne er de retoriske læsninger, der står først. Jeg prioriterer, som jeg gør, fordi jeg finder det mest oplagt at gennemgå litteraturteorien kronologisk. Der er ret beset tale om et faderopgør i dekonstruktionens afvisning af den forudgående fænomenologiske kritik. Når det kommer til læsningen af de litterære tekster, har det imidlertid virket naturligt at lave en bevægelse, der går fra mikroplan til makroplan. De retoriske læsninger af lyrik opererer i de aller mindste tandhjul på digtet og forholder sig til, hvordan det lyriske sprog hænger sammen. Derimod fokuserer de bevidsthedskritiske læsninger på nogle mere overordnede aspekter af lyrikken i form af bl.a. tematiske strukturer. I tekstlæsningerne giver den omvendte rækkefølge derfor mest mening.

Jeg har således to formål med *00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen*. For det første ønsker jeg at vise, hvordan det decideret litteraturteoretiske udgangspunkt, som litteraturvidenskaben selv har travlt med at erklære dødt og begravet, kan vise øjenåbnende aspekter af disse tekster. For det andet ønsker jeg at demonstrere, at der er tale om forfatterskaber, som i fællesskab spiller en markant rolle i dansk årtusindeskiftelyrik. Man kan på én gang hævde, at afhandlingen har kant, fordi den nærmest reaktionært griber tilbage til nogle traditionelle litteraturvidenskabelige greb, som man for tiden opfatter som overhalede, og fordi den visionært antager, at disse greb kan hjælpe med at fortælle om et nyt kapitel i dansk lyrikhistorie.

Titlens *00* er en periodemarkør for årtusindeskiftet, men det er også en henvisning til Mette Moestrups O-digt i *DØ, LØGN, DØ*, 2012, som er en læserinddragende gimmick - se delkapitlet ”Tekstens

flersporede strategi. Mette Moestrups forfatterskab læst retorisk”. O’erne repræsenterer den blindhed af ”både plus og minus”, der ligger i tallet 0, og som også står i centrum af O’et. Det er samtidig en henvisning til ét af afhandlingens centrale begreber om *tekstens blinde punkt*, som hos Moestrup hedder ”det blinde punkt på din retina”, og endelig er det et homonym, når man siger ordet ”o’er” hurtigt. Da bliver det til: ord.

# Kapitel 1. To litteraturteoretiske positioner

## Fænomenologisk litteraturkritik

Det følgende er en introduktion til den del af den fænomenologiske kritik, man kalder Geneveskolen. Geneveskolen står centralt i afhandlingen som den fænomenologiske position, fordi jeg tager udgangspunkt i Georges Poulets litteraturkritik, som består i introduktionen af en bevidsthedskritik. Jeg indleder med en kort ekskurs til den danske interesse for fænomenologisk kritik i 00erne, og det gør jeg, fordi projektet er skrevet i en dansk kontekst. Det er ingen hemmelighed, at Geneveskolen aldrig har slået igennem i dansk litteraturforskning på samme måde som i fx Sverige, hvor kritikere som fx Anders Olsson og Roland Lysell har brugt Geneveskolens teoretikere under samlebetegnelsen ”tematisk kritik” (Se Olsson, 1983 og Lysell, 1977).

## Fænomenologisk praksis i dansk litteraturkritik

Fænomenologien blev senest genoplivet i dansk litteraturforskning, da en række forskere ved Syddansk Universitet i slutningen af 1990erne og begyndelsen af 00erne i netværket FÆL<sup>1</sup> (Fænomenologi, Æstetik og Litteratur) fokuserede deres forskning på muligheden for en fænomenologisk litteraturkritik.<sup>2</sup> FÆL-netværket har vist stor interesse for Roman Ingardens beskrivelse af det litterære værks struktur, som i hvert fald i skematiseringen af det litterære kunstværks lag også har en rem af den formalistiske/strukturalistiske hud. FÆL-netværkets arbejde hvilede på den ene side på forbindelser til Aage Henriksen-kredsen og på den anden side på en teoretisk interesse for den kontinentale filosofis forbindelser til litteraturfænomenologien, primært Roman Ingarden og dennes strukturalisme. Det er en fænomenologisk pointe hos Ingarden, at det litterære værk er en intentional genstand og altså hverken

---

<sup>1</sup> Ledet af Bo Hakon Jørgensen, Thomas Illum Hansen og Søren Harnow Klausen, Syddansk Universitet.

<sup>2</sup> Vigtigst af FÆL-netværkets udgivelser om litteraturkritik: Thomas Illum Hansen: *Tidens øje - rummets blik*, Odense, 2001 (om forsøget på at forene den empatiske og den formalistiske tilgang til litteraturen, s. 8), Bo Hakon Jørgensen: *Intentionalitet*. Odense, 2003 (Undertitel: ”Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag”) og Anita Nell Bech Albertsen: *Et tekstanalytisk mellemværende*. Upubliceret Ph.D.afhandling, SDU Kolding, 2009 (Undertitel: ”En fænomenologisk funderet litterær metode”).

et idealt (fx en drøm) eller et reelt (fx en kop) objekt (jf. Husserl).<sup>3</sup> Desuden må man bemærke, at især Thomas Illum Hansen omhyggeligt diskuterer Geneveskolens implikationer i *Tidens øje – Rummets blik*, 2001. Derudover fylder Geneveskolens bevidsthedskritik ikke meget i den danske litteraturfænomenologi, og det kan undre, når forehavendet fx hos FÆL har været at lancere et alternativ til den strukturalistiske og poststrukturalistiske kritik, og når netop Geneveskolen er den mest direkte omsætning af en fænomenologisk litteraturforståelse til en litterær analysepraksis. En årsag til dette kunne være, at Geneveskolens praksis ofte betegnes med mærkatet 'tematisk' kritik, hvilket kan anses for en lidt vildledende betegnelse. Selve begrebet om 'tematisk' kritik bunder i den del af Geneveskolens arbejde, der fokuserer på at beskrive hele forfatterskaber (af Jean Pierre Richard omtalt dels som 'totalitetsprincippet' og dels som 'harmoniprincippet' (Lysell in Engdahl 1994:176-77)) frem for enkelte tekster. Det er dog ikke her, Geneveskolen har sine mest overbevisende greb, ligesom det heller ikke er i biografismen eller psykologismen, som især findes blandt Geneveskolens tidlige repræsentanter som Albert Beguin og Marcel Raymond. Geneveskolens mest overbevisende redskab til at undersøge det litterære værks subjekt findes i den fænomenologiske forståelse af den litterære tekst som et æstetisk objekt, der huser og formidler en bevidsthed.

At fænomenologisk forankrede læsemetoder er så godt som usynlige i litteraturkritikken, er bemærkelsesværdigt i og med, at fænomenologi ikke er marginaliseret i de sociale og humanistiske videnskaber som sådan. Fx indeholder tekstsamlingen *Fænomenologi – Teorier og metoder*, 2013 (red. Bjørn Schiermer, 2013) en række artikler, der introducerer til fænomenologisk filosofi og dernæst søger et "bredere og inkluderende perspektiv" til fænomenologisk teori og metode med artikler om bl.a. 'den anden', 'forførelse og fordom', 'blikket' og 'sociale situationer'(Schiermer 2013:10). Artikelsamlingen er skrevet med et socialvidenskabeligt udgangspunkt, men berører i kapitlet om 'livsverden' temaet 'fænomenologisk skrift' "eller med andre ord stilen" (117). Fænomenologi beskrives her som en måde

---

<sup>3</sup> Se Ingarden, 1931 (Til svensk 1976). Kapitel 13, "Det litterära verkets "liv"" handler om det litterære værks konkretisering og viser Ingarden som tydelig fænomenolog. I og med at værket fremtræder i en konkretisering for læser, får det liv og undergår forvandling (Ingarden 1976: 446).

at skrive på, og artiklens forfatter Henning Bech taler således om ”den fænomenologiske tekst” (120), som han betegner som konstitutiv (117). I denne artikel sættes fænomenologi således i berøring med tilblivelse af tekst, men altså ikke med tilegnelsen af tekst. Artiklens forfatter er dog nærmere en fænomenologisk litteraturkritik, end man umiddelbart skulle tro. Bech diskuterer materiel skrift i et socialvidenskabeligt perspektiv, og afrunder med at konkludere, at ”hvis man vil være tro mod sagen selv, når det drejer sig om fænomenologiske analyser af eksistens og livsverden, må man ofte prøve at skrive ikke blot om stoffet men også med det” (120). Thomas Illum Hansen påpeger i *Tidens øje. Rummet blik*, hvordan Poulet ”i forordet til *Littérature et sensation* [af Jean-Paul Richard, SK] beskriver den genetiske kritik som en ”litteratur om litteraturen” (Hansen 2001:82). Der er et overordnet fokus på det, man kunne kalde en *tilnærmelsesstrategi* i den fænomenologiske praksis, som går igen hos såvel litteraten Aage Henriksen og hans kreds forankret omkring danskfaget på Københavns Universitet i 1960’erne, som hos de danske FÆL-folk og i øvrigt hos forskere på andre felter end litteratur. Denne strategi handler hverken om identifikation eller psykologisme, men derimod om at konstituere tekstens bevidsthed i sin egen bevidsthed. Den fænomenologiske læsning nedbryder skellet mellem bevidsthed og tekst, hvilket Geneveskolens kritikere har som deres primære formål med tekstarbejdet. Det er desuden Geneveskolens kritikere, som tydeligst har overført den fænomenologiske læsning til *analytisk* arbejde med litterære tekster.

### Bevidsthedskritik i litteraturanalyse

#### Georges Poulet.

Den følgende inddragelse af Geneveskolens litteraturkritik fokuserer på de potentialer, en subjekt- og bevidsthedsorienteret læsning kan tilbyde ikke mindst en litterær genre som poesi. Det er et udgangspunkt for denne afhandlings værkinterne læsninger, at litteratur, som her eksemplificeres ved lyrik, ikke blot er æstetiske produkter, men at de er *litterære* kunstværker, og at det særlige ved det litterære værk *blandt andet* er, at det tilbyder et blik ind i en bevidsthed på en måde, som andre kunstformer ikke gør.

Via Geneveskolens vokabular og greb i den litterære analyse er det hensigten at blive i stand til at afdække den vinkel på de valgte teksteksempler fra Juul, Moestrup og Andkjær Olsen, der viser, hvordan de i fællesskab danner udgangspunkt for en fornyelse af det poetiske sprog.

Denne vinkel udelukker hverken den politiske dagsorden eller andre kulturelle strukturer eller diskurser, men sætter fokus på den subjektive *erfaring* af disse forhold. Litteratur er set fra dette synspunkt en fortolkning af verden, dvs. en vinklet måde at se verden på. Når man tager det udgangspunkt i den subjektive bevidsthed, teksten fremviser, vender man så at sige metodisk 180 grader i forhold til "cultural studies". Den lyrik, som er til diskussion her, er for det meste blevet læst via den kulturelle vinkel. Her ser man teksten som et udtryk for strukturer i et samfund og som et eksempel på generelle træk i måden at tænke på. Den deduktive logik i at lede efter eksempler, der bekræfter reglen, er et grundtræk i den kulturelle læsning. Den bevidsthedsorienterede læsning vil derimod karakterisere den enkelte teksts blik på verden og udlede et udsagn om verden fra denne tekst. Det bliver derfor meningsfuldt at inddrage en teori, der forstår litteratur som en mulighed for at se verden med en andens eller "den andens" blik. Geneveskolens kritik har fokus på det subjektive blik på verden, den tilspidsede og skarpvinklede formulering i den enkelte tekst.

Det følgende teoretiske afsæt i den genetiske kritik tager konkret udgangspunkt i Poulets fænomenologi, fordi han med sin interesse for litteratur som ren bevidsthed åbner muligheden for at læse særligt poetiske tekster på en syntetiserende facon. Genevekritikerne adskiller sig fra dele af receptionsæstetikken på den måde, at teksten ikke opfattes som et bevidsthedsobjekt, som læseren *møder*. Den opfattes derimod som et rum for *tilblivelse* af en bevidsthed i læserens bevidsthed. Denne bevidstheds åbning eller skabelse forstås som den egentlige læseoplevelse. Tematisk kritik eller *erfaringskritik*, som Poulet kalder den, er først og fremmest optaget af den oplevelse og sansning, der potentielt ligger i værkets genese eller tilblivelse. Erfaringskritikken beskæftiger sig ikke med nogen form for formelle, tekniske eller strukturelle aspekter ved den litterære tekst. Den er fænomenologisk

baseret på en eksistentiel erfaring af det sproglige kunstværk, og læseren skal derfor ikke forstå forfatterens bevidsthed, som et subjekt forstår et objekt. Indledende kan man anføre, at Geneveskolens litteraturkritik med sin rene interesse for sammenfaldet mellem to bevidstheder, læserens og tekstens, udelukker det skisma, eksistenstænkningen ellers opererer med, dvs. det skisma, som findes mellem subjektet og det almene 'man'. Genevekritikernes læsninger skal ikke forløse den enkelte tekst i et alment udsagn, og er ikke interesseret i formelle elementer som fx troper og stil. Geneveskolens læsning fokuserer på begreber som sansning, følelse og erfaring. Alt sammen begreber, der konstituerer sig i tid eller i begrebet varen, som er centralt hos Poulet, og som han i øvrigt har fra Henri Bergson (1859-1941).

Den poetiske tekst er under forandring omkring 2000. Det ses bl.a. ved, at den kan rumme flere stemmer, og at den ikke altid forvalter et centrallyrisk jeg – eller at den i det mindste forvalter det centrallyriske jeg på en ny måde. Polyfonien og dialogiciteten er blevet så almene begreber i den danske årtusindeskiftelyrik, at man næsten glemmer at de står i gæld til Michail Bachtin. Disse begreber er det måske bedste eksempel på, hvorfor det kan være givende at trække et bevidsthedsorienteret analyseredskab frem af en efterhånden bedaget stald. Tekstens bevidsthed er ikke forfatterens men tekstens. Der er masser af grunde til at hæfte sig ved, at en bevidsthed omkring årtusindskiftet ser anderledes ud, end den gjorde i midten af det 20. århundrede, hvor Genevekritikerne udarbejder deres litteraturanalyser. Derimod er der mange *andre* grunde til at erindre om, at et menneske (fænomenologisk formuleret) har én bevidsthed, og at den litterære tekst er produkt af én bevidsthed, selv i en decentraliseret diskursorienteret samtid som indledningen til det 21. århundrede. Ved hjælp af Geneveskolens fænomenologiske blik på litteratur bliver det muligt at beskrive, hvordan denne bevidsthed agerer i litteratur omkring 2000. I og med at Geneveskolens kritikere kun ganske sparsomt behandler moderne litteratur, opstår der selvsagt nogle metodiske udfordringer med at applicere deres kritik på dansk lyrik omkring 2000.

Til den litterære del af Geneveskolen regner man Albert Béguin (1901-57), Marcel Raymond (1897-1981) og Gaston Bachelard (1884-1962) som foregangsmænd og de tidligste repræsentanter. Man regner Georges Poulet (1902-1991), Jean Pierre Richard (1922-) og ofte Jean Starobinski (1920-) for de mest centrale repræsentanter, og man regner Jean Rousset (1910-2002), Roland Barthes (1915-1980) og til dels Maurice Blanchot (1907-2003) som teoretikere, der er beslægtede eller stærkt beslægtede med Geneveskolens praksis.

### **There is no longer either outside or inside (Poulet 1969: 54)**

Georges Poulet kalder sin egen og den øvrige Geneveskoles kritik for "critique de la conscience" i sin indledning til Richards *Littérature et sensation*, 1954. I *Le point de départ*, 1964,<sup>4</sup> nuancerer han dette til genetisk kritik. For at undgå forvirring bør man holde sig til en enkelt term, og her bliver det bevidsthedskritik, da litteratur for Poulet altoverskyggende drejer sig om bevidsthed og erfaring. Her adskiller hans sig fra fx Richard og Bachelard, som i højere grad har det *tematiske* aspekt i centrum. For Poulet er litteratur ontologisk et bevidsthedsprodukt. Den litterære kritik beskrives som følge heraf som erfaring og følelse, og den adskiller sig på denne måde fra den fortolkende hermeneutik, der med fokus på *forståelse* af litteratur møder teksten med et ønske om, at teksten og det læsende jeg kan nå hinanden. Sagt på en anden måde hviler Poulets litterære kritik på en nærværende sansning og oplevelse, som stiller sig i modsætning til den hermeneutiske fortolknings udgangspunkt i, at distance er et historisk og erkendelsesmæssigt vilkår. Det hermeneutiske kerneprincip om horisontsammensmeltning<sup>5</sup> er hos Poulet erstattet af egentlig sammensmeltning, dvs. en sammenglidning af bevidstheder uden afstand. Det er en primær pointe hos Poulet, at afstanden til tekstens bevidsthed er elimineret.

I artiklen "Phenomenology of Reading", 1969, beskriver Poulet altså ikke læsning som fortolkning af en tekst men som regulær nedbrydning af skellet mellem tekst og læser: "There is no longer either outside or inside [...] for the book is no longer a material reality. It has become a series of words, of images,

---

<sup>4</sup> *Le point de départ*, 1964, er ikke oversat til engelsk, og da jeg ikke læser fransk, er mine henvisninger til dette værk baseret på Thomas Illum Hansen, 2001 og Sarah Lawall, 1968.

<sup>5</sup> Den hermeneutiske horisontsammensmeltning kan som følge af den historiske distance aldrig blive fuldstændig.



and ideas which in their turn begin to exist” (Poulet 1969:54). Når skellet mellem subjekt og objekt er nedbrudt, og værket ikke længere er et materielt objekt (men med Ingardens ord et ideelt objekt) er læseren befriet fra den sædvanlige skelnen mellem sine tanker og deres indhold, og det sker med Poulets ord, fordi netop det litterære værk konstitueres af sproget: ”Doubtless what I glimpse through the words are mental forms not divested of an apperance of objectivity. But they do not seem to be of a nature other than my mind which thinks them. They are objects, but subjectified objects” (55). Det særlige ved læsning er, at man er subjekt for en andens tanker, og tænker dem som om, det var ens egne. Derfor er det en pointe hos Poulet, at der altid kun er ét ‘jeg’ i læsning (56). Forholdet mellem tekst og læserjeg går begge veje, understreger Poulet. Ikke blot sætter man sit jeg til side for at give plads til tekstens jeg - man låner også teksten sit eget jeg. Man ser det i den affektive påvirkning, hvor man bliver grebet, rørt eller forskrækket. Med denne læsningens fænomenologi henlægger Poulet altså sin litteraturforståelse til sanserne. Læsning er sansning, følelse og opfattelse, og man kan udlede deraf, at litteraturkritik, dvs. den kompetente udlægning af den litterære tekst, kan beskrives ved en metode, man kunne kalde *synthese*. Det er kritikerens opgave at sammenfatte de af subjektets erfaringer, som teksten giver adgang til. Dette kan naturligvis foregå på mange niveauer. I nogle tekster er der mere umiddelbar adgang til denne bevidsthed end i andre. Det er vigtigt at understrege, at erfaringskritik ikke er en tilbagelænet øvelse. Den kræver evne til at ekstrahere ofte kompliceret og subtilt indhold på mange niveauer på én gang og omsætte det til en dækkende og troværdig formulering af, hvad den pågældende tekst udtrykker, og hvilket bevidsthedsindhold, den reflekterer.

Poulet understreger tydeligt i ”Phenomenology of reading”, at læsningens fænomenologi ikke er biografisk fortolkning eller interesse for *forfatterens* bevidsthed, men derimod for den bevidsthed, der findes i tekstens ‘indre’. Han medgiver, at grænsen mellem disse bevidstheder er hårfin men understreger, at tekstens subjekt kun kan eksistere i værket, fordi det litterære værk er defineret ved udelukkende at indeholde såkaldte ”interior objects” (55). Når vekselvirkningen mellem læser og værk bliver til en ophævelse af grænsen mellem disse, medfører det også, at der ikke er andre ting, der kan

trænge ind udefra. Værket udgøres af det netværk af ord, som hænger sammen internt i teksten, og som ikke kan brydes af udefrakommende genstande, aspekter eller ord. Det gør teksten selv til en levende bevidsthed: "a work of literature becomes [...] a sort of human being, that it is a mind conscious of itself and constituting itself in me as the subject of its own objects" (59). Som sagt er det altså ikke bare læsningen, som Poulet beskriver fænomenologisk. Hans opfattelse af, hvad den litterære tekst er, kan kaldes en fænomenologisk litteraturontologi, hvori han beskriver, hvordan teksten transformeres fra kun at findes i bogen, og dermed er et objekt, til en bevidsthed, der tager bolig i læseren og altså ikke længere er et objekt, men en subjektivitet, som læseren kan skelne fra sin egen, men kan gå ind i og ud af. Som sådan er Poulets opfattelse af litteratur ikke så gammeldags, som den ofte bliver gjort til. Hinsides årtusindskiftet understøttes den syntetiserende metode ofte af brede teorier om fx køn, identitet og samfund, som er placeret i et poststrukturalistisk fundament, hvor den humanistiske tænkning på Poulets tid vedrørte eksistens og i højere grad tog et essentialistisk udgangspunkt. Metodisk ser man dog hyppigt det syntetiserende greb.

Med udgangspunkt i, at læsningen hviler på assimilation af tekstens og læserens bevidstheder, samt at teksten består af bevidsthed, som er formaliseret i sprog, vil jeg nu fremhæve den vigtigste krydsning af værk og bevidsthed i Poulets litteraturkritik. Denne krydsning består i begrebet tid. Tid er et metodisk greb hos Poulet på den måde, at det ikke blot er fokus for hans analyser af indholdet i litteratur, men også, til dels sammen med rumkategorien, er konstituerende for det mentalt gestaltede litterære værk. Dette skal forstås på den måde, at det ikke er de formelle træk, der konstituerer værket. Det litterære kunstværk kan bedst beskrives som en tilblivelse, en genese, af bevidsthed i bevidsthed, og formidlingen af det litterære værk kan bedst beskrives som en syntese af denne bevidsthed. Krydsningen mellem værk og bevidsthed består kort sagt i et sammenfald mellem menneskelig eksistens og det litterære kunstværk, og at de begge er defineret ved tilblivelse forstået som skabelse og handling. Poulet formulerer selv teksten som tilblivelse, skabelse og handling, som alle er temporale

kategorier, og som også er centrale i eksistenstænkningen, og han nedbryder derigennem skellet mellem tekst og bevidsthed (eller eksistens), dvs. mellem subjekt og objekt på fænomenologisk vis.

### Time is always of the same tonality (Poulet 1956: 269)

I beskrivelsen af læsningens fænomenologi har Poulet redegjort for, hvordan subjektet er udgangspunkt for hans samlede tilgang til læsningen af litteratur. Det litterære værk er en bevidsthed, og det er læsningens altoverskyggende formål at overtage denne bevidsthed. Men selvom Poulet selv betegner sin kritik som "consciousness of consciousness", er det vigtige greb, han udfolder i sine konkrete analyser igennem, som nævnt: tid. Man må forstå det sådan, at når det litterære værk er "bevidsthed om bevidsthed", dvs. ikke defineret af et sprogsystem men af et forestillingsindhold, der kommer til udtryk i et sprogsystem, så forstås det litterære værks ontologi også anderledes, end det gør i den strukturelt orienterede kritik. Analysen af det litterære værk mimer skabelsen af dette øjeblik, som så at sige forankrer værket i et punkt, øjeblikket (presence), og folder det ud i en temporal linje, der skaber tekstens rum. Poulet skriver i introduktionen til *Etudes sur le temps humain*, 1949 (Herfra: *Studies in human time*, 1956) "To apprehend the present as the generative act of time in its concrete reality is then, without doubt, the tendency of our epoch" (Poulet 1956:36). Den generative tilblivelse, som her omtales, får Poulet til at tale om *genetisk* kritik i sit senere forfatterskab (*Le point de départ*, 1964). Når Poulet taler om genetisk kritik, er det altså for at vise dobbeltheden i den synkrone tilblivelse af tekst og bevidsthed. Bevidsthedens genese starter med det blanke udgangspunkt, nemlig det *øjeblik*, som foldes ud i en temporal varen<sup>6</sup> i tid, i og med at teksten bliver til. Genesen er bevægelsen fra udgangspunktet, øjeblikket, hvor det formløse bliver til form eller nærmere betragtet til billede (image),<sup>7</sup> og her citerer Poulet indirekte Bergson: "There is no longer any opposition between moment and duration" (Poulet 1956: 35).

---

<sup>6</sup> Her er Poulet afhængig af Bergson, som han også henviser til i forordet: "for Bergson as for the nineteenth century, all genuine thought is thought of the continuous becoming of things [...] Duration is the only reality" (34)

<sup>7</sup> "Kunstværkets tid er selve den bevægelse ved hvilken kunstværket passerer fra en formløs og øjeblikkelig tilstand til en formal og varig tilstand. Det er således en genetisk bevægelse, dybt subjektiv og oplevet indefra" (Poulet *Le point de départ*, s 40. Her i Thomas Illum Hansens oversættelse. (Hansen 2001: 81)

Der er i Poulets litteraturontologi ikke egentlig forskel på tekst og bevidsthed. Litteratur ér bevidsthed, og den bliver til i en skabende og temporal proces, på samme måde som eksistensen gør. Her ligger en forståelse af menneskelig tid, som Poulet skylder eksistenstænkernes forestilling om eksistens som tid. Punkt eller øjeblik bliver til linje, når nutid konstitueres af fortid og fremtid. Poulet skriver i *Studies of human time*: "To endure is to be present, and to be present is to be present to things distributed in a sort of time-space" (37). Man kan undre sig over, at Poulet ikke henviser mere til det 20. århundredes eksistenstænkere, end han gør. I *Studies in human time* henvises til Sartre til allersidst i introduktionen med "the human act [...] is a creation endlessly aborted, travestied, corrected; a creation which, as Sartre has shown, continually demands the retouchings of the present and of nothingness"(37). Forud for dette er introduktionen til *Studies in human time* en historisk gennemgang af den menneskelige eksistens' erfaring af tid. Selvom Poulet ikke diskuterer med den (i øvrigt fænomenologiske) del af filosofien, der beskriver mennesket som tid, er det ikke svært at se, at hans greb står i gæld til dem. Menneskelig tid er fx hos Sartre defineret som en sammenhængende og ubrudt linje, mellem fortid, nutid og fremtid, og beskriver eksistensen som en stadig tilblivelse. Det litterære værk er hos Poulet på samme måde en tilblivelse, som tager udgangspunkt i et punkt og bliver til en linje, der folder sig ud i tid. På samme måde er rum for Poulet et mentalt rum, der bliver til som det litterære billede i læserens tilegnelse af det.<sup>8</sup> 'Rum' eller 'space' er hos Poulet en subjektiv gestaltning på samme måde, som tid er. Han formulerer i *La distance intérieure*, 1952, (*The Interior Distance*, 1959) den indre distance, som defineret ved to forhold. Den indre distance er dels det mentale rum, som vi perciperer i, men det er også afstanden mellem "an object as perceived and the object as it actually, unknownably, is" (Lawall 1968). For Poulet er tekstens virkelighed akkurat lige så 'virkelig' som den ydre virkelighed. Læsningen af den litterære tekst består altså af formgivning af virkeligheden i menneskelig bevidsthed, og har som sådan ikke noget at gøre med reel distance. Den indre distance er i højere grad defineret ved begrebet forskel. Den indre distance er især relevant i forhold til poesi al den stund, at "all poetry exists ultimately in

---

<sup>8</sup> Det er Thomas Illum Hansens pointe i *Tidens øje rummets blik*, at man kan henregne tidskategorien til Poulets litteraturforståelse og rumkategorien til Ingardens stratificering af teksten i fire måske fem lag.

the "interior distance" of mental creation [...] a poem must ultimately be recognized for the 'mental space' of the one who thinks it, and for the site of the mind" (Poulet in Lawall: 95). Poesi er bevidsthedens billede af verden, og subjektivitet er i forbindelse med poesi hos Poulet den enkelte bevidstheds erfaring af virkeligheden. Den indre distance er ikke distance til virkeligheden men den afstand, der er mellem de forskellige udgaver af virkelighed, som fx kan være virkeligheden, som den fremtræder i poesien og virkeligheden uden for teksten. Læsningen af poesi består i, at overkomme denne indre distance og i at læse tekstens billede af virkeligheden, dvs. det æstetiske rum.

Poulets gestaltning af den litterære tekst i tid og rum kalder han selv for "spatialized time". Denne 'spatialiserede tid' er dybest set en platonisk-kristen arv i den vestlige kulturhistorie, som Poulet redegør for i sin introduktion til *Studies of human time*. Den historiske gennemgang viser, hvordan mennesket efterhånden opfatter sig selv som friset fra den ydre tid og bliver konstitueret af sin egen indre tid, som i tilfældet litteratur bliver til værkets indre og uafhængige tid. I *Studies of human time* er der næsten udelukkende fokus på tid og noget mindre på rum. Dette viser sig såvel i titlen som i indledningen og de værkorienterede analyser. Når mennesket er adskilt fra den ydre verden "the human consciousness finds itself reduced to existence without duration. It is always of the present moment. Such is the essential experience of modern man" (Poulet 1956:13). Erfaringen af øjeblikket (presence), som mennesket finder sig selv i, og af at den varighed, den omgivende verden repræsenterer, er forskellig fra eksistensen, opstår nok i det 17. århundrede, men er en erfaring, som fortsætter langt ind i det 20. århundrede. Der er altså en grundlæggende spænding i Poulets forestilling om tid, som tager udgangspunkt i forholdet mellem øjeblik og varighed (duration). Han skriver om den spatialiserede tid i sit essay om lyrikeren Baudelaire:

Thus ecstatic time, by reason of its spatial nature, preserves no trace of what is characteristic of ordinary duration. It is a time painting that differs from a pictorial painting by the sole virtue of its being projected upon a space that is extended

backward, a space previously traversed. But this last comparison is really not exact, for if it is fair to say that existence appears as already traversed, it nevertheless also appears as being always traversable; an open space in which it is always permitted to roam, to feel, and to live; a space which seems the very continuation of the present backward; a retrospective expanse which is what the future would be for us if we were able, in the full force of the term to foresee it, forefeel it, before engaging it. / Thus, there is no longer a question of an irreversible time (268).

Poulet interesserer sig ikke for sproget i teoretisk forstand, men nævner det en passant som medium for den litterære tekst. Hvor sproget er strukturalisternes og dekonstruktivisternes hovedinteresse såvel formelt som semantisk, tager Poulet, og med ham den samlede subjektivt orienterede litteraturkritik, altså udgangspunkt i selve den tilblivelse, der finder sted hér. Når læsning tager et fænomenologisk udgangspunkt i tilegnelsen af tekstens bevidsthed og ikke i tekstens formelle og strukturelle elementer, bedriver man også en anden form for fortolkning, end man gør i den strukturelle analyse. Som nævnt i afsnittet om "Phenomenology of reading" bliver den subjektive og bevidsthedsorienterede læsestrategi til syntese. Den egentlige øvelse i den genetiske læsning bliver til sammenfatning og kombination af elementer inden for de 'koordinater', Poulet bestemmer som tid og rum.

### **If I feel, I am (Poulet 1956: 20)**

Fra i *Studies in human time* og *Etudes II, La Distance intérieure*, 1952 (*The Interior Distance*, 1959) at formulere sin litteraturontologi med udgangspunkt i koordinaterne tid og rum, ændrer Poulet frem mod sit senere forfatterskab i *Métamorphoses du cercle*, 1961 (*Metamorphoses of the circle*, 1966) det centrale begreb i tekstforståelsen til det cartesianske *Cogito*. Det er så at sige en omvendt bevægelse, i og med at fænomenologien bl.a. kan formuleres som et opgør med den dualistiske verdensopfattelse, som Descartes opstiller allerede i 1600tallet med forskellen mellem *res cogitans* og *res extensa*. Poulet står på alle mulige måder på et fænomenologisk fundament, men skriver til J. Hillis Miller, i et upubliceret brev af 25. november 1961:

I should say that subjectivity is the consciousness of the critic coinciding with the consciousness of the thinking or feeling person, located in the heart of the text (of every literary text), in such a way that this double consciousness appears less in its

multiplicity of sensuous relations with things, than prior to and separate from any object, as self-consciousness or pure consciousness ... as you have seen, in this I remain faithful to the Cartesian tradition (Poulet in Miller 1966:315)

Poulets bevægelse fra en fænomenologisk afvisning af, at der går et skel mellem bevidstheden og verden, og at bevidstheden med Husserls ord altid er ude ved objektet, frem til i 1961 at tilslutte sig denne dualisme, er bemærkelsesværdig. Lawall påpeger, at Cogitobegrebet hos Poulet viser, hvordan mennesket opfatter og skaber sin egen eksistens (Lawall 1968: 86), og at det sker gennem tanken, men også gennem følelse og sansning, når han fx med henvisning til Mallarmé kan sige, at "the literary work is not a flower or a fruit. It is the creature smelling the flower and tasting the fruit" (brev til Rene Wellek, citeret efter Lawall, 1968: 129). Descartes' berømte sentens om, 'at jeg tænker altså er jeg' varieres af Poulet i retning af, at 'jeg opfatter, altså er jeg', 'jeg oplever, altså eksisterer jeg' eller som han selv gør i indledningen til de første *Etudes*, "If I feel, I am" (Poulet 1956: 20). Her er han i overensstemmelse med Descartes.

I *Métamorphoses du cercle*, 1961 (*Metamorphoses of the Circle*, 1966) bruger Poulet cirklen som billede på forholdet mellem subjekt og objekt, som han beskriver som forholdet mellem centrum og omkreds. Cirklen er den mest fuldendte geometriske form, og dens metamorfose er derfor et paradoks i og med, at den opfattes som stabil. Poulet skriver selv om dette:

By "Metamorphoses of the Circle" one must therefore understand not the metamorphosis of a form by definition non-metamorphosable, but the changes of meaning to which it has never ceased to adapt itself in the human mind. These changes of meaning coincide with corresponding changes in the manner by which human beings represent to themselves that which is deepest in themselves, that is to say, the awareness of their relationship with the inner and the outer worlds; their consciousness of space and duration. (Poulet 1966:vii).

Ligesom Poulet i begyndelsen af sit forfatterskab overfører tid og rum som koordinater for eksistensen til det litterære værk, er cirklen på samme måde et billede på det litterære værk, som altså tager det udgangspunkt, at det er sammenhængende og 'organisk' afrundet. Udviklingen i forfatterskabet rykker ikke Poulet nærmere en æstetisk kritik, men tværtimod nærmere en eksistenskritik, der ikke interesserer

sig for det litterære værk som æstetisk produkt, men som et udtryk for eksistensens erfaring og oplevelse af sig selv.

Georges Poulet er om nogen repræsentant for en fænomenologisk litteraturkritik og -metode. Her er ingen tanker på de strukturelle, formelle, sproglige og æstetiske træk ved det litterære værk og ingen forsøg på at fremhæve den litterære tekst som en særlig æstetisk form ved andet end dens mulighed for et lån af den andens bevidsthed. Med Poulet former man sin læsning i retning af beskrivelse af et bevidsthedsindhold, og fortolkningen bør gå i retning af en syntese af dette. Med koordinater som tid og rum, og cirklen som metafor for såvel bevidstheden som værket, er det overordnede synspunkt hos Poulet, at den litterære tekst ikke blot er et billede på bevidsthed, men at den *ér* bevidsthed. Læsning er indlevelse i- og oplevelse af den sansning og erfaring, som den litterære tekst indeholder. For Poulet er der ikke forskel på reel virkelighed og den intentionale virkelighed i det litterære værk, og hans greb i den litterære analyse er forsøget på beskrivelse af dette bevidsthedsindhold.

#### **Et semantisk verifikationsgrundlag (Vosmar 1969: 100)**

En dansk kritiker, som i 1969 lægger sig fænomenologisk tæt op af dette synspunkt uden konkret at formulere det, er Jørn Vosmar og hans diskussion af, hvad en stærk læsning er i ”Værkets verden, værkets holdning” i *Kritik* 12, 1969. Der er ingen tvivl om, at Vosmar ikke hører til den fænomenologiske kritiks hovedskikkelser, men i og med at han faktisk er den eneste, som i dansk sammenhæng har forholdt sig kritisk til fx strukturalisternes litteraturkritik, finder jeg, at artiklen om ”Værkets verden, værkets holdning”, er af relevans i en dansk sammenhæng.

”Værkets verden, værkets holdning” kildehenviser ikke til Geneveskolens kritikere men til fænomenologerne Martin Heidegger og Roman Ingarden, hvoraf den første som bekendt regnes for at være én af det 20. århundredes største tænkere, og den anden en forholdsvis marginaliseret fænomenolog med interesse i æstetik og litteratur. Det er dog påfaldende i hvor høj grad, Vosmars bestræbelse på at klarlægge værkets *holdning* som omdrejningspunktet i den litterære tekst har slægtskab



med Geneveskolens litteraturkritik. Det viser sig fx i formuleringer som ”værkets enhed er en menneskelig forholdsmåde over for tilværelsen som totalitet” (Vosmar 1969:80) og ”I praksis spiller hans [fortolkerens, SK] eksistensforståelse en umådelig rolle” (88). Artiklen tager udgangspunkt i en kritik af den strukturalistiske læsning og gennemfører sine argumenter ved at vise, hvad denne analysestrategi kan, som strukturalistisk litteraturanalyse ikke kan. Problemet ved den strukturalistiske forestilling om værkets enhed, er ifølge Vosmar, at den kan ”blotlægge en række egenskaber ved enhedens opbygning – uden at enhedens *væsen* derved er blevet beskrevet” (78). Den sprogligt orienterede analyse interesserer sig ikke for værkets ‘verden’ eller den ”forestillede virkelighedsoplevelse” (80), og strukturalisten ”har et særdeles skødesløst forhold til hele den referensramme, han sætter disse ord ind i” (86). For Vosmar er det afskæringen af selve virkelighedsdimensionen, der er strukturalismens største problem. Dens metode inviterer til fejlslutninger, fordi de formelle iagttagelser ikke nødvendigvis kan overføres til et udsagn om den realitet, teksten fremsætter – den formelle analyse er simpelthen ikke smidig nok, ifølge Vosmar. Det er for den fænomenologisk inspirerede litteraturlæser et hovedanliggende at forbinde litteratur med eksistens og livsverden, hvad enten man tilhører Geneveskolen eller hedder Jørn Vosmar. Eller om man er placeret i det 21. århundrede og derfor må erstatte ordene ”eksistens” og ”livsverden” med ord som ”identitet” og ”diskurs”.

”Værkets verden, værkets holdning” argumenterer overordnet for at rette læsningen af den litterære tekst mod en bestemmelse af dens holdning. Vosmar kobler sig altså i mindre grad direkte til fænomenologien end Geneveskolen, men det syntetiserende greb er på mange måder det samme, og under overfladen lurer husserlske begreber som væsensskuen, epoche og førsproglig erfaring i forsøget på at bestemme teksten som en totalitet, som hos Vosmar stort set kan regnes for synonymt med begrebet *livsanskuelse* – og som hos Jean Paul Richard i øvrigt kaldes ”mentaliteten” (Richard 1977: 192). Vejen til at beskrive denne livsanskuelse, holdning eller mentalitet går gennem undersøgelsen af de grundlæggende koordinater, som er fælles for eksistensen både i teksten og i det almindeligt levede liv udenfor teksten. Disse bestemmer Vosmar med Heidegger til tid, rum, omverden og jeg. Hvis læseren

undersøger disse fire elementer, har hun beskrevet værkets konkrete *verden* og vil på baggrund heraf kunne slutte sig videre til værkets abstrakte *holdning*.

Vosmar viser med sin behandling af Emil Aarestrups ”Paa Sneen”, 1838, J.P. Jacobsens ”I Seraillets Have”, 1897 og Johannes V. Jensens ”Envoi”, 1910-12, hvordan den indfølelse læsning ikke er en kreativ og tilfældig proces baseret på læserens fornemmelser og intuitioner, men derimod en indlevelse i den konkrete *verden*, teksten fremstiller. Her påpeger Vosmar, hvordan dette valg skaber et *andet* rum og dermed en *anden* stemning og en *anden* følelse hos tekstens jeg. Han viser, hvordan den umiddelbare læseoplevelse og erfaring af værkets *verden* hænger nært sammen med værkets udsagn. Han skriver: ”Det mest abstrakte i værket, dets holdning, er altså til stede i og med det mest konkrete, sansningerne [...] (Vosmar 1969: 81) og definerer efterfølgende begrebet holdning, som ”ikke blot har sin normale betydning ”grundindstilling”, men også dækker, på den ene side stemning, på den anden side livsanskuelse” (80). For Vosmar handler det således om at syntetisere fra konkret til abstrakt, fra verden til holdning. Han tager udgangspunkt i vores ”status som oplevende væsner: vi oplever i kategorierne tid og rum, og vi er os bevidst at være et jeg, der er placeret i en omverden, som rummer andet og andre end dette jeg” (sm.st). Videre skriver han på s. 90, at ”tid, rum, omverden og jeg er de fire fundamentale og irreducibile faktorer i vore oplevelser og dermed i vort forhold til tilværelsen som totalitet. En litterær fortolkning, der vil gøre tilfredsstillende rede for værkets holdning, kommer derfor ikke uden om disse faktorer”. Vosmar formulerer hermed indstillingen til den grundsituation, han kalder ”tilværelsens totalitet”, og det er også udgangspunkt for den tilfredsstillende redegørelse for holdningen i den litterære tekst (90). Vosmar fremsætter dermed et alternativ til det strukturalistiske fokus på de poetiske virkemidler,<sup>9</sup> idet han henviser til J.P. Jacobsens og Johannes V. Jensens eksempler og påpeger, at disse eksempler forfladiges ved en strukturalistisk analyse, fordi de poetiske virkemidler (i form af troper og figurer) kun er vagt tilstede. Det er derimod essentielt for Vosmar, at ”få værkets

---

<sup>9</sup> Vosmars afsluttende gennemgang af artiklens formål har som punkt nr. 2: ”at protestere mod danske strukturalisters [...] lemfældige omgang med såvel værkets verden som dets holdning” (Vosmar 1969:106)

verden til at stå i forestillingen med en klarhed, der rummer forståelsen i sig" (98). Formuleringen af værkets holdning hviler på undersøgelsen af dets verden. Vosmar formulerer altså tekstens enhed af tid, rum, omverden og jeg som forholdet mellem konkret (verden) og abstrakt (holdning), som han hævder, er særligt for det lyriske værk – gennem analysen af den verden, værket fremsætter, kan den omhyggelige læsning slutte til det abstrakte holdningsudsagn. Og med tanke på ordet 'livsanskuelse' er der ikke langt til Genevekritikernes formulering af tekstanalysen som bevidsthedskritik. Selvom Vosmar altså ikke henviser til Geneveskolen, formulerer han i "Værkets verden – værkets holdning" konkrete begreber til at opnå forståelsen for værkets holdning, som kan siges at ligge meget tæt på Geneveskolens forestilling om værkets bevidsthed, og disse begreber kan som sansning, nærvær og stemning opnås gennem en analyse af værkets verden. Tekstens verden udgøres altså af tid, rum, omverden og jeg, som Vosmar med henvisning til Martin Heidegger kalder "eksistentialer" (90). De implicerer hinanden og danner tilsammen tekstens holdning. "Vi kan hverken forestille os sprog eller eksistens uden disse koordinater" (100). Her er det åbenlyst at påpege, at når eksistensen spiller så stor en rolle i Vosmars analysestrategi, er det påfaldende, at han ikke skænker sproget mere opmærksomhed.

Hos Vosmar er et begreb som tekstens stemthed helt centralt, for "i stemtheden ligger implicit et jegforhold" (92). Eksemplet er Johs. V. Jensens "Envoi", 1910-12:

Nu breder Hylden

de svale hænder

mod Sommermaanen (Jensen 1910-12)

I "Envoi's" første strofe findes påfaldende få formelle forhold at tage fat i. Der er kun én trope (besjælingen "hyldens hænder") og ingen figurer. Vosmars analysestrategi tager altså i stedet fat i de fire koordinater tid, rum, omverden og jeg. *Omverdenen*, eller den ydre verden, er gestaltet som et forhold mellem hylden og månen, der via hyldens gestus er kendetegnet ved mangel på afstand. Vosmar påpeger her, hvordan tekststykket er *stemt* ved brugen af præcis ordet 'breder', som han vha.

kommutationsprøven tydeliggør som et valg til fordel for fx 'strækker'. Om *tiden* i strofen siger Vosmar, at den er kendetegnet ved et 'hvilende nu', dvs. hvilende i øjeblikket. Den ydre verden og tiden er altså relativt enkle at beskrive. Derimod kræver tekstens rum reel læsekompetence. Vosmar beskriver *rummet* i "Envoi" vha. sine bestemmelser af omverden og tid, og understreger, at det hvilende nu, som hylden og månen befinder sig i, er en begærsfri tilstand, fordi der ikke er spændinger mellem dem (92). Rummet er i dette forhold *stemt* af en tilstand af "åben receptivitet, af harmonisk samstemthed med hele universet" (sm.st). Til sidst må man bestemme jeget, og her konstaterer man først og fremmest, at Jensens digt ikke *har* et jeg. Det væsentlige er hér, at Vosmar beskriver jeget som et *indfølingspunkt*, i Jensens tilfælde hylden, der via besjælingen tillægges menneskelige værdier. Indfølingspunktet eller stemtheden giver læseren en ide om det implicite jeg, som man, hvis man læste med Poulet, ville kalde tekstens bevidsthed. Vosmar skriver: "stemningen og heri jegforholdet opstår ved forestillingen om hylden" (smst). Jeget har ikke brug for at konstituere sig som 'noget i sig selv'. Bevidstheden i digtet ligger derimod i den stemning af ophøjet ro, der udgår fra hylden, med den hvile, som ligger i ordet "breder". Der er intet ønske om eller følelsen af at være nødsaget til at strække sig, der er med Vosmars ord hverken tyngde eller byrde i dette digt. Tekstens abstrakte holdning bliver altså da "det dybe, hvilende velvære" (93).

For Vosmar handler den gode tekstanalyse om "*ved hjælp af* en højt udviklet semantisk lydhørhed at få værkets verden til at stå i forestillingen med en klarhed, der rummer forståelsen i sig. Kun da bevarer man den organiske sammenhæng mellem konkret og abstrakt i værket" (98). Vosmar bebrejder strukturalisterne, at de ikke har blik for enhedens "væsen" (78), og forankrer selv læsningen i de semantiske aspekter af værket. Det medfører som sagt en tæt ved demonstrativ udelukkelse af de formelle aspekter. Analysen giver et abstrakt billede af værket, men kommer, trods løfter om det modsatte, meget let hen over det faktum, at det litterære værk er et sprogligt kunstværk, og at *dét også* er dets "væsen", ikke mindst hvis man indregner et begreb som litteraritet. Vosmars analyse tager udgangspunkt i sammenhæng, og vælger homogene eksempler med en høj grad af subjektiv stemthed,

men pointerer: ”Hermed er naturligvis ikke sagt, at det vellykkede værk rummer en harmonisk holdning” (Vosmar 1969:80), og han åbner dermed for læsningen af heterogene værker med mindre grad af indre værksammenhæng, selvom det, han gør i praksis, er at søge sammenhæng og utvetydighed dermed at knytte komplekse stemninger og oplevelser sammen i en spidsformuleret holdning.

### Bevidsthed, holdning, konkretisering

Hvor Geneveskolekritikerne vil klarlægge værkets bevidsthed, og Vosmar vil beskrive den abstrakte holdning, det er udtryk for, er det formålet med Roman Ingardens stratificering<sup>10</sup> af værket, at læseren bliver i stand til at *konkretisere*<sup>11</sup> det (Ingarden 1976: §62-64). Vosmar inddrager mange steder i ”Værkets verden, værkets holdning” Ingarden både direkte og indirekte, hvilket naturligvis betyder, at han er inspireret af Ingardens beskrivelse og stratificering af det litterære værk, mens han samtidig distancerer sig fra det med sin mindre formelt forankrede metode. Han pointerer bl.a. fordelene ved at interessere sig for værkets *verden* frem for meningsenhedernes lag (98), hvormed han henviser til det, som i den svenske oversættelse af *Das literarische Kunstwerk* hedder ”betytelseenheterna”, dvs. forholdet mellem enkeltord, sætningshelheder og hele teksten. Her understreger Vosmar sin grundlæggende pointe om, at værket ikke først og fremmest er sprog, men en bevidsthedsgenstand, som tager form i sprog, og at denne genstands æstetiske formål er at give udtryk for et syn på verden. Vosmar påpeger, at ”der må overalt gælde det væsentligheds- og økonomiprincip, at man kun inddrager et underordnet plan, når det kan tjene til belysning af et overordnet” (Vosmar 1969: 98). Ingardens pointe er anderledes – han mener kun at kunne dokumentere et overordnet plan, dvs. det han kalder ”værkets ide” (værkets eventuelle femte lag), ved først og fremmest at analysere de øvrige lag, og at formuleringen af værkets ide, dets karakter af kunstværk, ikke er en nødvendighed for at undersøge de øvrige. Vosmars metode

---

<sup>10</sup> I *Det litterære kunstværk*, 1976: Ordlydslaget, betydningsenhedernes lag (sætningsmaterialet), genstandslaget (gestaltningen det fiktive univers i tid og rum), de skematiserede aspekters lag (inspireret af Husserls aspektlære og Kants skematisme - Aspekterne defineres af det faktum, at vi aldrig ser en genstand i dens totalitet men altid i en afskygning), og afhængigt af værket, dets ide eller de metafysiske kvaliteters lag (ifølge Ingarden afgørende for, hvorvidt der er tale om et kunstværk eller ej). Ingarden 1976, anden del, kapitlerne 4-11.

<sup>11</sup> ”Konkretisationen av et litterärt verk [är] visserligen till sitt varande betingat av motsvarande upplevelser, men samtidigt har den sitt andra existensfundament i själva det litterära verket och är å andra sidan lika transcendent gentemot uppfattningsupplevelserna som själva det litterära verket” (Ingarden 1976:435).

består derimod i, at sætte fingeren direkte på de mest abstrakte og overordnede aspekter af værket. Såvel Geneveskolekritikerne som Vosmar og Ingarden forstår det litterære værk som en enhed, hvilket inkluderer opfattelsen af værket som homogent og sammenhængende, selvom de med vekslende tydelighed påpeger, at det ikke behøver være tilfældet.

”Forståelse” er et grundbegreb i fænomenologien, og kan i litteratursammenhæng<sup>12</sup> beskrives som en præcisering af den overtagelse af bevidsthed, som Poulets litteraturforståelse slår til lyd for, mens Vosmar som nævnt formulerer et ideal om en analyse, der rummer forståelsen i sig. Forståelse implicerer som begreb ikke nødvendigvis entydighed, men dog bevidsthedens evne til det, vi menneskeligt forstår som empati, dvs. ”at sætte sig i en andens sted”. Forståelse af den litterære tekst er at begribe dens indre dynamik, hvorfor den er organiseret, som den er, og intuitivt at kunne udfylde Ingardens såkaldte ubestemthedssteder.<sup>13</sup> Forståelse er at tænke ‘med teksten’ og ikke imod den. Forståelse er som udgangspunkt ukritisk, og en metode, der har forståelsen som greb og mål, er som udgangspunkt konsensussøgende. Når *forståelse* er et dominerende begreb, og når det bliver tekstkritikkens formål at bestemme værkets bevidsthed, har det altså den konsekvens, at kritikken ikke hæver sig fra teksten, dvs. at kritikken ikke udfordrer teksten. Dette har to konsekvenser. 1) De tekster, der undersøges må være homogene og betydningsmættede og 2) kritikken formål er nødvendigvis at bestemme og dermed fastlåse tekstens betydningsstrukturer og meningsdannelse.

Den fænomenologiske metode kan derfor hævdes at komme til kort, hvis teksten fremviser brud på den indre sammenhæng, dvs. hvis dens ‘væsen’ er en indre modsætning eller dobbelthed, hvis teksten ikke ‘går op’. Der er ingen grund til at betvivle, at en undersøgelse af tekstens bevidsthed vil kunne rumme en kritisk holdning, eller at den kunne være differentieret, men det er ikke det, den fænomenologiske litteraturkritik demonstrerer.

---

<sup>12</sup> Jean-Pierre Richard skriver om forståelsen: ”Förståelsen är inte fantasiens fiende, som vissa poeter har trott, utan den representerar snarare dess fullbordan eller dess mask” (Richard 1977).

<sup>13</sup> Hos Wolfgang Iser benævnt ”tomme pladser”. Se Iser, 1974.

Hvis man til sidst skal syntetisere den fænomenologiske litteraturkritik, kan man se hhv. på metoden, dvs. ”hvordan gør vi?” og på det konkrete mål for analysen, dvs. ”hvad stiler vi imod?” Geneveskolens kritikere er forskellige, men de er bl.a. fælles om ikke at opstille konsekvente begrebsapparater til analysen. Hos Poulet hedder det grundlæggende greb *tid*. Hans pointe er, at det netop er tid, som er det afgørende bindeled mellem værk og bevidsthed. Hos Vosmar er de sammenbindende faktorer mellem tekst og eksistens udvidet, idet han opstiller en konkret ’metode’ til at undersøge værkets konkrete verden. For Vosmar ligger hjørnестenen i analysen i at slutte fra bestemmelsen af de fire faktorer i den enkelte tekst til en abstrakt holdning i værket. Endelig har jeg kort draget paralleller til Roman Ingardens stratificering af det litterære kunstværk, som inspirerede nykritikerne Wellek og Warren til deres lagmodel. De fænomenologiske kritikere samler sig altså om begreber som bevidsthed, holdning, konkretisering og forståelse, i det man kunne kalde for en top-down-analyse, når de skal indsnævre de bestemmende faktorer i den litterære analyse til dens mål. De er fælles om et homogent værkbegreb, og de er enige om at mene, at erfaring, oplevelse og sansning er udgangspunkt for forståelsen af værket. De drager paralleller mellem det litterære værk og subjektiv bevidsthed, og det primære formål med analysen er at blive i stand til at spidsformulere den måde, som verden bliver opfattet på i den enkelte tekst.

## Dekonstruktion. The american way.

”1. Jeg kan se tekstens retoriske greb. 2. Teksten er sprog. 3. Teksten peger på sig selv som sprog. 4. Der er intet uden for teksten” (Jørgensen 2014:61). Sådan lyder karikaturen af den dekonstruktive læsemetode i Bo Jørgensens introduktion i metodebogen *Blink. Litterær analyse og metode*, 2014. Der er jo som regel vis sandhed i de fleste karikaturer – det er da også derfor, dekonstruktionen ikke står som eneste metodegreb i denne afhandling, der handler om tekster, der for de flestes vedkommende er forankret i en livsverden af erfaring af både samfundsmæssige og personlige forhold. Men anderledes sat op så drejer den overordnede diskussion af dekonstruktionen sig i det hele taget om, hvorvidt man overhovedet kan tillade sig at koncentrere sig om sproget alene. Her kan man fremføre det synspunkt,

at litteratur ér sprog, ikke mindst for sprogets egen skyld. Jens Kramshøj Flinker siger i sin bog *Litteratur i 00'erne* at "litteraturens forhold til sproget har noget at gøre med virkeligheden uden for sproget" (Flinker 2013: 12).<sup>14</sup>

Dernæst er litteraturen i øvrigt eventuelt politisk eller eksistentiel. At læse værkinternt er ikke så almindeligt nu, som det var i 1980'erne, men det diskvalificerer ikke i sig selv, at man vælger at gøre det. Den anden halvdel af mit metodologiske sigte med denne afhandling er at beskrive Pia Juuls, Mette Moestrups og Ursula Andkjær Olsens forfatterskaber i en sprogligt orienteret optik og at udkaste et bud på deres særlige sprogpoetik eller retorik, som jeg kalder det, fordi de fornyer det lyriske sprog i en retorisk retning. Hertil er dekonstruktionen oplagt.

Jeg har i denne sammenhæng fravalgt at benytte den russiske formalisme, som på mange måder ville have været meget oplagt, ikke mindst fordi den ikke står i lige så stærk opposition som dekonstruktionen til fænomenologien og dens beslægtede litteraturkritik. I denne sammenhæng ville det have været naturligt at inddrage tekster som Roman Jakobsons "Lingvistik og poetik", 1960, og Victor Sjlovskijs "Kunsten som greb", 1916, fordi de netop beskæftiger sig med det litterære sprog også i dét, man ville kalde upoetiske tekster. Mit argument for alligevel at vælge den amerikanske dekonstruktion, er, som det vil fremgå, at den har en helt særlig interesse for forholdet mellem retorik og bogstavelighed, og som det også vil fremgå af mine tekstlæsninger er netop dette forhold yderst relevant i netop denne afhandling. Et af mine hovedargumenter er nemlig, at det er præcis forholdet mellem retorik og bogstavelighed, der er særligt i dette tekstfelt.

Dekonstruktivismen lanceres i sluttresserne af Jaques Derrida, hvis betydning for vestlig sprogfilosofi næppe kan overvurderes. Centralt står hans kritik af fænomenologi og logocentrisme og hans begreber om grammatologi (1967) og difference (1972), som med respekt for begrebernes omfang ikke vil blive

---

<sup>14</sup> Hos Flinker er pointen, at 00'ernes danske litteratur bør læses ideologikritisk og således, at den realistiske læsestrategi fylder for lidt i en samtid hvor samfundet i den grad påvirker individet, som det gør.



introduceret her, hvor Derrida ikke vil spille en central rolle. Via John Hopkins University får Derrida tæt kontakt til de amerikanske dekonstruktivister, kaldet Yale-skolen. Til Yale-kredsen regner man J. Hillis Miller (1924-) (som tidligt i sin karriere bedriver kritik, som ligger tæt på Georges Poulet og Geneveskolen), Joseph Riddel (1931-91), Barbara Johnson (1947-2009) og til dels Harold Bloom (1930-), samt naturligvis frontfiguren Paul de Man (1919-83). Paul de Mans betydning for dekonstruktionen og den poststrukturalistiske litteraturteori er indiskutabel til trods for, at hans forfatterskab ikke er decideret litteraturkritisk, men i højere grad må henregnes til filosofiens domæne.

de Man bruger litteraturen som et afgrænset genstandsfelt at tænke sin filosofi ind i. Hans litterære eksempelmateriale er i høj grad i lyrikken, og han er i overskrifter kendt som lyrikteoretikeren, der har kombineret poetik og retorik.

Dekonstruktionen står på et stillads af kontinentalfilosofi, strukturalisme og poststrukturalisme. Denne afhandlings sigte er at sætte teorien i spil i forhold til et litterært tekstfelt og ikke alene at gennemføre en teoretisk diskussion – derfor er de aspekter af dekonstruktionen, jeg her diskuterer, udvalgt til at skulle danne optakt til tekstundersøgelserne senere i afhandlingen. Der er altså mange aspekter af feltet, som ikke kommenteres.

Dekonstruktionen havde sin storhedstid (sit storhedsvanvid?) i 1980'erne, hvorimod der i begyndelsen af det 21. århundrede er forholdsvis få, der beskæftiger sig med denne intellektuelle og kompromisløse litteraturteori. Det er ikke kontroversielt at sætte den i spil igen, men jeg har en fornemmelse af at trække en gammel cirkushest af stald – en cirkushest, der, for at blive i billederne, høfligt viser sine tricks for publikum uden at skele til, at de i den grad er set før. Ræsonnementet er, at når man læser tekstinternt, kan man bidrage med nye vinkler på en litteratur og en poesi, som åbenlyst har en sproglig agenda. At denne lyrik også er verdensvendt og i høj grad bør kontekstualiseres, kompenseres der for med det fænomenologiske modspil. Dekonstruktionen regnes i dag for indadvendt og fortænkt, men det er en pointe med denne afhandling at vise, hvordan dette syn på poetisk sprog kan åbne en

underbelyst vinkel af årtusindeskiftepoesien. Der er et stykke vej fra en fænomenologisk fortolkende litteraturlæsning til en dekonstruktiv ditto, men standpunkternes indbyrdes brydninger kommer også af, at dekonstruktionen på mange måder er blevet til i et faderopgør med fænomenologien og identificerer sig selv som et sådant.

I den dekonstruktive læsning er man ikke metodisk interesseret i, hvad forfatteren har intenderet, men derimod i, hvad sproget gør. Det medfører, at man i den dekonstruktive læsning ikke har en forventning om at kunne levere en færdig fortolkning af den litterære tekst. Derimod er det en dekonstruktiv pointe, at læsningen af en tekst altid vil være en fejllæsning. Måden at bruge ordet dekonstruktion på, udfordrer tillige kritikkens 'normale' måde at opfatte kritik på. Det er i en dekonstruktiv optik forkert at tale om, at læseren dekonstruerer den litterære tekst: tekst er dekonstruktion.

Den del af dekonstruktionen, som er forankret i Yale-skolen, har et massivt tyngdepunkt i interessen for den romantiske poesi. Der er også et stykke vej fra den romantiske poesi til den danske årtusindeskiftelyrik, og man kan her spørge, hvad dekonstruktionen rent metodisk har at tilbyde en poesi, som bl.a. er kendetegnet ved ikke at indeholde ret mange troper og klassiske stilistiske træk, ja nærmest ikke ligner digte, som de ser ud i en klassisk genrebeskrivelse? Med fokus på det, der sker i teksten: en hel del. Dekonstruktionen forekommer at være et anvendeligt og godt redskab i og med, at denne yngre lyrik så at sige har erstattet de poetiske troper med andre poetiske koder som fx ordspil og retoriske elementer – man kan altså med dekonstruktion sætte fokus på disse teksters retoricitet, dvs. sprogets egen agens, for at vise, hvad der egentlig sker i dem, og hvordan de agerer som poesi. retoriciteten kan bedst beskrives som 'sprogets rest' eller det træk ved sproget, som ligger uden for det lingvistiske system, og som det er en cirkelslutning at søge at bestemme med et 'andet' sprog. Det kritiske sprog kan ikke komme bagom det litterære sprog – eller sagt på en anden måde, så er der ikke

et sprog, der, mere præcist end det litterære, kan beskrive det litterære sprog. Selve ideen med at skelne mellem kritik og litteratur er ifølge de Man dømt til at mislykkes.

Pointen er, at årtusindeskiftepoesien udmærker sig ved at forny, udfordre og udvikle den lyriske genre ikke bare formmæssigt men også sprogligt. Disse tekster er tungt ladet med det, der hos de Man kaldes retoricitet. Årtusindeskiftepoesien kan ikke beskrives alene ved hjælp af stilistik, fordi den er retorisk – der er simpelthen niveauer i disse tekster, som kræver andre greb og redskaber end dem, vi normalt bruger til sproganalyse.

Årtusindeskiftedigtningen trækker på den ene side på en tung litteraturhistorisk arv fra bl.a. 1960'erne, som særligt kan observeres i sprogsynet, men som altså ikke er så tydelig, at man kan tale om systemdigtning. På den anden side er der rent indholdsmæssigt også spor af den performative biografisme som dog overvejende har beskæftiget sig med den skandinaviske prosa i 00'erne. Dette appellerer oplagt til den fænomenologiske læsestrategi, som danner modstykke til den dekonstruktive tilgang.

Fokus i den dekonstruktive litteraturlæsning ligger i beskrivelsen af det, der sker i teksten og ikke i fortolkningen af det, den betyder. Men selvom springet mellem fænomenologi og dekonstruktion udgøres af et skift i fokus fra beskrivelse af sansning til beskrivelse af sprog, må man også holde sig for øje, at vejen til det dekonstruktive synspunkt går over fænomenologien såvel historisk som argumentatorisk. Og det forklarer, hvorfor de litterært orienterede amerikanske dekonstruktivister er skarpe kritikere af den litterært orienterede fænomenologi og dermed af Geneveskolens litteraturkritik og fænomenologiens idealisme, subjektivism og logocentrisme.

Det dekonstruktive synspunkt repræsenteres i denne afhandling af Paul de Mans kritik med kraftig skelen til hans poesikritik. Dette kan man naturligvis påpege er en undervurdering af Derridas betydning i og med, at Derrida på alle mulige måder er indbegrebet af dekonstruktion. Når vægten

lægges på den amerikanske dekonstruktion med udgangspunkt i Yaleskolens frontfigur, er det fordi, de Man i højere grad end Derrida har forholdt sig til lyrik. de Man skriver i essayet "Semiology and Rhetoric", som er første kapitel i *Allegories of reading*, at "Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction; it may differ from critical or discursive writing in the economy of its articulation, but not in kind" (de Man 1979: 17).

Det er en pointe med de Mans begreb om det retoriske sprog, at der ikke er særligt *poetisk* eller *litterært* sprog, der adskiller sig fra 'almindeligt' sprog, men tværtimod omvendt, at alt sprog i højere eller mindre grad er litterært, retorisk eller med de Mans ord *figurativt*, såfremt det besidder de figurative elementer, vi kender fra stilistikken – og det gør sprog. Disse elementer er retoriske, fordi de afmonterer vores evne til at konkludere, bedømme og bestemme mening i en given tekst. Derfor er det heller ikke uden problemer at kalde de Man litterat. Han interesserer sig for sprogets retoricitet, som *også* kommer til udtryk i litteratur, men han udvælger ofte små tekstuddrag, som han bruger som springbræt til at vise en kompliceret teoretisk pointe – det påpeges af flere de Man-kritikere, at denne komplicerede pointe ofte bærer præg af en vis redundans, men det er spørgsmålet, om det er selve det faktum, at de Man udelukkende forholder sig til sprog, der er disse kritikere imod.

Hvis man overhovedet kan tale om en 'interesse' for poesi hos de Man, ligger den i poesiens høje grad af retoricitet og altså af dekonstruktion, som jo altså hos de Man formuleres som et træk ved teksten. Som Christopher Norris skriver om nykritikken: "It is [...] this mystified notion of poetic form that de Man will deconstruct [...] His point is to show that such claims always rest on a willed blindness to the omnipresence of figural language., even in writings that expressly or routinely mark themselves off from "literature" as such" (Norris 1988: xi). Hvis det for de Man handler om at vise, at forskellen på litterært sprog og konventionelt sprog reelt er fraværende, betyder det derfor også, at vi kan læse almindeligt sprog, som vi normalt læser poesi og litteratur (xii). Dette kan vise sig at blive gavnligt i forhold til undersøgelsen af den danske årtusindeskiftelyrik, som udfordrer spændvidden af det lyriske

sprog i retning af ikke bare det figurative sprog, men i det hele taget i retning af en ganske markant grad af retoricitet. I øvrigt stiller de Man sig kritisk overfor hele begrebet om litteraturteori og anser det dybest set for en umulighed, hvilket er den overordnede pointe i essayet ”The Resistance to Theory” fra 1982 (2009). de Man formulerer det sådan, at alt sprog er inficeret af den ubestemmelige retoricitet, og det gælder altså også for det kritiske sprog.

Dekonstruktiv læsning undersøger muligheden og spændstigheden i det æstetiske tegn – dvs. tegnets sammenhæng med den øvrige tekst og dets indflydelse på, hvordan teksten agerer. Dekonstruktionen opererer med en forståelse af litteratur, der med sit opgør med logocentrismen sætter fokus på umuligheden i at fastslå noget som helst. Den tænker læsning på en måde, der gør dialektik og ubestemmelighed til noget, der sker i sproget med henvisning til såvel retorik, stilistik, Austins talehandlingsteori og Roman Jakobsons beskrivelse af sprogets poetiske funktioner. Her er det temmelig præcist at sige, at de Mans udfoldelser af litteratur er en oplevelse. Det er ikke et spørgsmål om, hvordan litteratur med fænomenologernes ord ”står frem”, men om at vise, hvordan den agerer aktivt. Dekonstruktivisterne har ikke interesseret sig synderligt for fx en trope som symbolet, og det er, fordi symbolets funktion er at betyde. Omvendt er der dekonstruktivt potentiale i sproglige funktioner som metonymi, apostrofe, idiom, idiosynkrasi mfl., som alle har illokutionære funktioner.

I det følgende findes korte nedslag i de Mans kommentarer til fænomenologi og hermeneutik. Derefter gennemgår jeg en artikel, som står centralt i de Mans egen praksis, før jeg runder kapitlet af med en diskussion af fordele og ulemper ved at bruge hhv. fænomenologi og dekonstruktion som metoder til lyrikanalyse.

### **Some highly questionable ontological presuppositions (de Man 1986: 232)**

Essaysamlingen *Blindness and insight* er fra 1971 (1983). Overordnet set formulerer titlen forholdet mellem de *blinde vinkler*, som litteraturkritik ofte fremviser, mens den selvsamme kritik også kan demonstrere *indsigt*, når den vrister sig fri af den bundne teori i den øjenåbnende analyse – hvad, det

indbefatter, er dog ikke helt til at afgøre, i og med at de Man selv i "Resistance to Theory" omtaler sine egne og dekonstruktionens analyser som kedelige men uigendrivelige, og som oftest har han sparsom ros til den *øvrige* litteraturkritik. Hans syn på kritikken er dobbelt – som nævnt mener han, den er umulig par excellence, og derudover munder hans gennemgang af specifikke teoretiske positioner som regel ud i en konkret kritik af den konkrete teori. Jan Rosiek taler her om, at dekonstruktionen "modstiller sandhed og metode" (Rosiek 1993: 87). Sandhed i betydningen uimodsigelighed er ikke et begreb, der med de Man kan findes i litteraturkritikken. Den bedst mulige læsning ('bedst' i betydningen 'mest kompetent') hviler ikke på et teoretisk fundament, og den bedst mulige læsning kan ikke opnå status af 'sand'.

I *Blindness and insight*, diskuterer de Man kritikere som Lúkács, Binswanger, Blanchot, Derrida og Poulet. I "The dead-end of formalist criticism" (Opr.: "L'Impasse de la critique formaliste." Critique 109, 1956: 438-500) gives et fint eksempel på de Mans karakteristiske måde at bedrive kritik på; først en loyal og neutral præsentation af det område eller den kritiker, han behandler, og til sidst en kort men umisforståelig afvisning af det behandlede præmis. de Man påpeger det, han kalder "some highly questionable ontological presuppositions" for dele af litteraturkritikken (232). Det drejer sig om det forhold, at sproget kan udtrykke sanseerfaring ("can say any experience" (smst)). Hvis sproget ikke kan udtrykke erfaring, bliver det selvsagt problematisk at diskutere litteratur som sansning. Her ser man atter de Man opstille skellet mellem de litteraturteoretiske positioner, der anser den litterære tekst for et åbent rum for sansning, erfaring og dermed tolkning, og den, der, som han selv, anser teksten for at være et lukket rum, der ikke kan overskrides, hverken af sig selv (sproget) eller af noget andet (dvs. af en tænkende og oplevende bevidsthed).

Selvom Richards, som nykritiker, formalist og (med de Mans ord) positivist, adskiller sig fra den fænomenologiske kritik, repræsenterer han også det synspunkt, at litteratur er formidlingen af sansning i sprog. Via Richards går vejen over dennes elev William Empson (1906-1984), som markerede sig med sin bog om de *Seven types of ambiguity* fra 1930. Empson fremfører syv forskellige former for poetisk

flertydighed, hvoraf de Man påpeger, at kun de to er *egentlige*. Empsons kapitel syv fremfører den sidste type af flertydighed, som den positivistiske Richards aldrig ville overveje, nemlig "the deep division of Being" (de Man 1986: 237),<sup>15</sup> som i virkeligheden slet ikke har at gøre med en splittelse i teksten, men med læseren: "The text does not resolve the conflict, it *names* it" (smst).

de Man fremdrager tre poetikker i samtidskritikken, som hviler på "A conception of poetic consciousness as an essentially, sorrowful, and tragic consciousness", nemlig "*historical* poetics, *salvational* poetics, and *naive* poetics" (241. Mine kursiver). De tager alle ontologisk udgangspunkt i en variation af splittelse i den litterære tekst. Den 'naive poetik', som indbefatter den fænomenologiske kritik, tager udgangspunkt i, at den ontologiske splittelse i teksten mellem sansning og substans (og/eller metafysik) kan udjævnes i sproget, og at teksten derved kan blive harmonisk: "It is apparent, then, that the *criticism of sensation* reappropriates and extends the illusion that had already occurred in a different form in I.A. Richards and according to which there is a continuity between experience and language." (244). Selve det naive ligger for de Man i, at litteraturkritikere, der antager dette synspunkt, etablerer en bro mellem tegn og det betegnede – en antagelse ingen rigtig har taget alvorligt efter Saussure.

Alvorligere for fænomenologerne tager han også Husserls kendte beskrivelse af intentionaliteten med formuleringen at "bevidsthed altid er bevidsthed om noget" (fra *Logische Untersuchungen*, 1900) i ed, og minder om at dette udsagn som led i den transcendentale idealisme først og fremmest var et opgør med netop sensualismen (og i øvrigt også med psykologismen). de Man slår de positivistiske formalister, marxisterne, kritikken med de religiøse undertoner og substanskritikken (fænomenologien) i hartkorn, i og med at de alle tager udgangspunkt i "the tendency to expect a reconciliation from poetry; to see it in a possibility of filling the gap that cleaves Being" (245). Værst står det ifølge de Man altså til hos fænomenologerne, som han omtaler som "naive".

---

<sup>15</sup> Empsons syvende form for flertydighed: "true poetic ambiguity proceeds from the deep division of Being itself, and poetry does no more than state and repeat this division" (de Man 1983: 237)

I et andet essay fra *Blindness and insight* "The work of Georges Poulet" (Opr: "Vérité et méthode dans l'œuvre de Georges Poulet." Critique 25, 1969: 608–623.) indleder de Man med at karakterisere Poulets arbejde med udgangspunkt i de usikkerheder, han ønsker at påpege. Disse går ikke som udgangspunkt på en kritik af Poulet som fænomenolog, men derimod konkret på hans måde at opstille sit begrebsapparat på, dvs. "the ambivalences, the depths and uncertainties that make up his more hidden side" (de Man 1983: 81). de Man tager udgangspunkt i Poulets begreb om "point of departure"<sup>16</sup> (Poulets: *Le Point de départ*, 1964), som Poulet bestemmer som både centrum (varen i bergsonsk forstand) og udgangspunkt (temporalitet, dvs. en fortløbende struktur), og diskuterer det kritisk. de Man påpeger, hvordan begrebet optræder samlende, men at det samtidig skal differentiere en vis grad af kompleksitet (de Man 1986: 82) og understreger, at det ikke i sig selv er et større problem end det, som det nysgerrige subjekt ofte møder. Men: "Greater difficulties arise from the need to define the point of departure as a center as well as origin" (sm.st). de Man problematiserer altså ikke selve indholdet i Poulets analyseredskab men dets struktur. Han går også her ind på Poulets banehalvdel, fænomenologien, og kritiserer den med en strukturel betragtning:

in temporal terms therefore, the point of departure is a moment entirely oriented toward the future and separated from the past. On the other hand, when it acts as a center, it no longer functions as a generic but as a structural and organizing principle [...] a center cannot at the same time also be an origin, a source" (sm.st).

de Man rokker her ved Poulets grundlæggende hjemmel til at opstille et punkt, som på én gang er et rumligt centrum og et temporalt afsæt, og han fanger derved Poulet på et problematisk punkt i dennes egen fænomenologiske argumentation. Til sidst i essayet vender de Man tilbage til origin-center-problematikken og påpeger, hvordan Poulets mistro til sproget også er en del af denne problematik. Han påpeger, at "Self and language are the two focal points around which the trajectory of the work originates, but neither can by itself find access to the status of source. Each is the anteriority of the

---

<sup>16</sup> *Le Point de départ* hører blandt de af Poulets værker, som ikke er oversat til engelsk, og derfor er der ingen kommentarer til den i de forrige afsnit. Begrebet om "point of departure" er dog ikke kompliceret at placere i Poulets grundlæggende undersøgelse af litteratur som temporalitet.



other” (de Man 1983: 100). Subjektet, som Poulet prioriterer over alt andet i sin litterære værkopfattelse, kan ikke være udgangspunktet, fordi det hermed vil ligegyldiggøre sproget. de Man afslutter essayet med at påpege, at ”the subject that speaks in the criticism of Georges Poulet is a vulnerable and fragile subject whose voice can never become established as a presence” (101). de Mans kritik af fænomenologisk litteraturteori går således ikke bare på, at han er uenig i dennes præmisser, men tager fat i Poulets manglende argumentation. de Mans eget projekt er at vise, at litteraturlæsning ikke kan reduceres til sansning, fordi der ”always comes a point in the rhetorical study of texts where signifying structures no longer match up with any conceivable form of sensuous cognition” (Norris 1988: xiii). Nærlæsning af den litterære tekst kan ikke komme uden om de sproglige strukturer, og de sproglige strukturer kan ikke undersøges uden skelen til de retoriske elementer. De retoriske elementer er ubestemmelige (dvs. man kan ikke uddrage en fast betydning af dem), og de afviser derfor den subjektive sanseoplevelse i teksten.

Poulet (og resten af Geneveskolen) optræder altså hyppigt som prügelnabe for de Man og kan forekomme at være et let offer. de Man kommer ganske vist til nogle relativt nemme point i sin totale afvisning af sansning og subjektivitet i den litterære kritik med sin påpegning af den totale fejlslutning mellem sprog og erfaring.

Det er ikke hensigten at tage stilling til modstillingen af disse to teoretiske positioner, men derimod at henlede opmærksomheden på, hvad de hver især kan, og ikke kan. Jeg ønsker at kaste lys over dels hvor forskelligt disse teoretiske positioner opfatter den litterære tekst, og dels at de to positioner, (forenklet; subjekt og sprog), grundlæggende er indfaldsvinkler, der kan komplementere hinanden med helt forskellige bud på den kompetente analyse.

Som udgangspunkt afviser de Man altså enhver repræsentation af sansning og erfaring i den litterære tekst, og indtil videre har hans skarpe kritik af den fænomenologiske litteraturteori været velplaceret, fordi den har peget på problematiske punkter hos fænomenologerne. Men den omhyggelige diskussion

må også berøre det punkt, der vedrører, hvorvidt de Mans dekonstruktion selv kan undslå sig kritik; og om man nødvendigvis bør tage den så bogstaveligt på ordet, som hans retorik signalerer?

### Hermeneutics and poetics (de Man 2009: 56)

I essayet "Reading and History"<sup>17</sup> fra *The Resistance to Theory*, 1986 (2009) er emnet for de Mans kritik en anden streng af den fænomenologiske tradition, nemlig hermeneutikken. Her lader de Man receptionsæstetikerens Hans Robert Jauss (1921-97) og dennes hermeneutiske begreb om "forventningshorisonten" stå i centrum. Med udgangspunkt i Konstanz-skolens tidsskrift *Poetik und Hermeneutik* (1963-) påpeger de Man et indre modsigelsesforhold hos receptionsæstetikerne, som fremstår som en model af modsætningen hos de to positioner, den subjektorienterede fænomenologi og den sprogorienterede poststrukturalisme. Hvor hermeneutik vedrører forståelse og stræben efter en "extralinguistic truth" (de Man 2009: 56) er poetik en metalingvistisk, deskriptiv eller præskriptiv disciplin funderet i videnskabelighed (smst).

I den angelsaksiske forståelse er poetik et begreb for teori om poesi<sup>18</sup>. Dog kan man også møde termen i brug som "teori om litteratur" eller en "litterær diskurs" eller som hos Northrop Frye: "teori om litterær kritik". "Poetics, then, is in the most specific sense of systematic theory of poetry. It attempts to define the nature of poetry, its kinds and forms, its resources of device and structure, the principles that govern it, the functions that distinguish it from other arts, the conditions under which it can exist, and its effect on readers or auditors" (Preminger m.fl 1993: 930). I forholdet mellem subjektivister og objektivister tager objektivisterne patent på poetikbegrebet som en videnskabelig disciplin og hermed adskiller den sig selvsagt skarpt fra den særlige danske brug og forståelse af poetikbegrebet, som i det tyvende århundrede har udmærket sig som en særlig genre. Den selverklæret videnskabelige og

---

<sup>17</sup> "Reading and history", optræder oprindeligt som forord (under overskriften "Introduction") til den engelske oversættelse af den række af Hans Robert Jauss' essays, som er samlet i *Toward an Aesthetic of Reception*, 1982. Senere optrykkes det i de Mans egen *The Resistance to Theory*, 1986. "Reading and history" forholder sig til Jauss' essay "The Poetic Text within the Change of Horizon of Reading", hvori Jauss læser Baudelaires digt "Spleen".

<sup>18</sup> Det må her bemærkes at det særlige danske poetikbegreb nærmere er en genre for sig og i højere grad betegner en tradition, der starter med Paul la Cours *Fragmenter af en dagbog*, 1948 og fortsætter væsentligst hos Per Højholt, Søren Ulrik Thomsen, Bo Green Jensen og Pia Tafdrup. Endvidere findes poetiktekster i et utal af varianter og variationer af såvel digtere som kritikere, så begrebet bedst af alt kan betegnes som en genrehybrid.

objektive strukturalisme og dens forgreninger introducerer tanken om den litterære tekst som et eksempel på sprog og ikke på betydning. Hertil må altså regnes filologi, formalisme, strukturalisme og dekonstruktivisme. Denne paraplykategori holdes først og fremmest sammen af sit sprogsyn, men også af forståelsen af undersøgelsen af den litterære tekst som en videnskab og litteratur som eksempel på én blandt mange genrer, sprog kan komme til udtryk i.

Som de Man skriver, er det ikke let at sige, hvordan og overhovedet *om*, læsning har noget at gøre med poetik. Hermeneutik og poetik udgør to forskellige udgangspunkter i teoretisk omgang med litteratur, ligesom begreberne befinder sig på to forskellige niveauer og dog er filtret sammen. Hermeneutikkens ønske om en overordnet meningsbestemmelse, som har *fortolkning* som formål, står i kontrast til poetikkens analyse af tekstens interagerende strukturer, lige som den hermeneutiske essentialismes helhedssyn modsvares af poetikkens strukturelle interesse for værkets bestanddele. Poetikken vil undersøge disse bestanddele, mens hermeneutikken vil betragte teksten som en helhed. Pointen er her, at Konstanzkritikerne og receptionsæstetikerne repræsenterer begge positioner, og at den hermeneutiske læsning og den strukturelle undersøgelse af teksten tilsammen udgør deres forestilling om teksttilegnelse: ”The boldness of the Konstanz school in calling their approach a poetics as well as a hermeneutics measures the scope and the burden of its contribution” (56).

I ”Reading and History” kritiserer de Man ikke Jauss i samme negligerende tone, som han benytter mod Poulet og Geneveskolen. Han tager derimod fat i hermeneutikken og problematiserer den grundlæggende:

Hermeneutics belongs traditionally to the sphere of theology and to its secular prolongation in the various historical disciplines [...] In a hermeneutic enterprise, reading necessarily intervenes but, like computation in algebraic proof, it is a means toward an end, a means that should finally become transparent and superfluous; the ultimate aim of a hermeneutically successful reading is to do away with reading altogether (56).

de Man afskærer altså fortolkningstraditionen for at påpege, at dens yderste synd er, at den afviser dét, de Man forstår ved læsning (som nævnt er læsning hos de Man defineret ved en modstand mod teori).

Han griber til det klassiske eksempel, hvor Homer kalder Archilleus for en løve, og bruger det til at vise, hvordan læseren deraf konkluderer, at Archilleus må være modig. Den hermeneutiske fortolkning ligger i slutningen fra løve til modig, mens overvejelsen over, hvorvidt Homer bruger en sammenligning eller en metafor, hører til poetikkens område (smst). Det er ikke muligt at drage den hermeneutisk fortolkende konklusion uden at overveje eksemplets delelementer via poetikkens begrebsapparat, som fx vil problematisere, om Homer bruger løven som sammenligning eller metafor. Eksemplet viser således, hvordan man kunne argumentere for samspillet mellem de to teoretiske standpunkter, men det bruger de Man det ikke til. Han afviser, som vist i det ovenstående, derimod den hermeneutiske (og dermed også den fænomenologiske) fortolkningstradition totalt og henviser den til "the sphere of theology". Med den skarpe dissekering af fortolkningstraditionen afskriver de Man således den historiske dimension, han afskriver tekstens forholden sig til såvel subjekt som kontekst, og sidst men ikke mindst afskriver han det, som vi normalt forstår som indholdskritik. Det er værd at bemærke, at de Mans afvisninger af de forskellige spor i den fænomenologiske tradition er stort set lige kontante – om end Poulet fremstår mere som en dilletant end Jauss i de Mans udlægning.

Poulet og Jauss, som jeg her har sat fokus på, har dybest set rødder i den samme teoretiske muld. Men det er klart, at Poulets fænomenologi, som har et tekstsyn, der hviler på tid- og rumkategorier og næsten fremstår med et solipsistisk syn på subjektet, er et andet end Jauss', som står i primær gæld til Gadamer's hermeneutik. Den hermeneutiske tradition har også en sprogfilosofi, der diskuterer med semiologien, men i litteraturkritikken er det vanskeligere for den hermeneutiske kritik at svare dekonstruktionen igen, hvilket *blandt andet* har historiske årsager. I denne specifikke sammenhæng er det blot væsentligt at påpege, at der er et stykke vej fra Georges Poulet, der midt i sit kritiske forfatterskab erklærer sig selv for cartesianer, til den hermeneutiske receptionsæstetiker Jauss, der med sit begreb om forventningshorisonten står på et Gadamer'sk begrebsapparat af forforståelse, historicitet og horisont. de Man ser ens på det hele - såvel bevidsthedskritikken som hermeneutikken afvises blankt - men her er det rimeligt at påpege bredden i den fænomenologiske tradition. I øvrigt bør det igen nævnes, at der er

flere aspekter af fænomenologisk inspireret litteraturkritik, end jeg her har plads til at redegøre for. Dette er blot for at påpege, at det synspunkt, at såvel subjekt, som historie og kontekst ikke kan bidrage til den kompetente læsning af den litterære tekst, dybest set er mere radikalt end snusfornuftigt – hvorfor jeg også lader de to positioner danne ligeværdig pendant til hinanden. Uanset de Mans lethed i affejningen af den hermeneutiske og fænomenologiske kritik skal fremhævnningen af hans radikalitet tjene til at påpege de fordele, der, hævder jeg indledende, kan være i at læse i begge disse spor. Her diskuterer jeg altså *ikke* styrken i de Mans egne argumenter, for hans teoretiske skærebrenner kan virke frygtindgydende på de fleste læsere. Men så længe man anser litteraturkritikken for et hjælperedskab ift. læsning af selve teksten, hvad de Man jo i øvrigt selv har en formulering af i ”The resistance to Theory”, bør begrebet ‘bevidsthed’ ikke kunne bortcensureres fuldstændig af begrebet retorik.

Efter afvisningen af de fortolkningsbaserede og subjektorienterede dele af kritikken er det, der står tilbage hos de Man som bekendt *tegnet* og dets repræsentation af dén del af sproget, som vi aldrig kan bestemme med betydning, nemlig det retoriske element. Det er den del af sproget, som kræver kompetent *læsning*. de Man forstår som sagt sprogets retoricitet som det væsentligste træk ved litteraturen såvel som ved sproget som sådan.

Uanset at dele af de Mans kritik af den fænomenologisk hermeneutiske fløj af litteraturkritikken kan siges at have noget på sig, er det ikke kontroversielt at erklære hans syns på den litterære tekst som et fuldstændig lukket system for relativt radikal. Men det er ikke de næsten spekulative elementer i de Mans forfatterskab, og hvorvidt han har om ikke ret i det hele så i hvert fald *grund* til at sige det det hele, som her skal pointeres og gøres til redskab for ekspliciterende analyser. Det følgende vil fokusere på de Mans eget sprogsyn og hans bidrag til den konkrete tekstanalyse for at opbygge en forståelsesramme og et vokabular til mine undersøgelser af dele af årtusindeskiftelyrikken. Heri er de Mans begreb om sprogets figuralitet og retoricitet helt grundlæggende.

### What is the difference? (de Man 1979: 9)

Man kunne fremføre det synspunkt, at de Man blot benytter de litterære eksempler til at sige noget helt generelt om sprogets grad af figuralitet og retoricitet, og at det derfor ikke bringer en specifikt litterær analyse meget videre at læse den i lyset af Paul de Mans filosofi. Det er også påfaldende, at de Man ikke bruger retorikbegrebet i kommunikationsøjemed. Men formålet er her at påpege de ekstralingvistiske aspekter af sproget, som vi ikke kan bestemme som en del af det lingvistiske system. de Man opfatter "det retoriske som sprogets forskel fra virkeligheden" (Rosiek 1996: 21). I dette aspekt findes også svaret på, hvorfor netop lyrikken har dekonstruktionens interesse, og hvorfor den narrative fiktion med sin efterligning af virkeligheden undgår selvsamme opmærksomhed.

Jan Rosiek skriver i sin korte introduktion til sin oversættelse af det betydningsfulde essay "Semiology and Rhetoric", 1973 (Se de Man, 1979. da. "Semiologi og retorik" in Andersen og Hauge, 1988) om de Mans forfatterskab, at "hovedinteressen gælder forholdet mellem sprogets figuralitet, eller metaforicitet, og erkendelsens mulighed, i kort begreb: retorikkens epistemologi" (Rosiek in Andersen og Hauge, 1988: 29). Når de Man lige præcis vælger litteraturen til sine argumenter imod filosofiske sandhedsprojekter, skyldes det, at figuralitet og tropologi i litteraturen er tydeligere end i nogen andre tekstformer, selvom de også findes i det, vi forstår som 'almindelige' former for sprog og tekst. Det er kongstanken, at sprog og tekst netop i de figurative elementers ubestemmelighed undslår sig logocentrismen, så disse elementer fremdrages som træk ved sproget, som garanterer for- eller 'beviser' på, at vi aldrig kan lægge os endeligt fast på sproglig betydning.

I "Semiology and Rhetoric" demonstrerer de Man sin omgang med de retoriske elementer i tre teksteksempler, som han ikke læser med det klassiske øje for figurens og tropens karakter af rebus men faktisk modsat. Han forstår begrebet 'retorisk' som sprogets selvstændige men ubestemmelige agens, og figuralitet og tropologi sættes herved i scene som 'sprogets mulighed'. Figurer og troper er særlige ved at operere samtidig i to spor, dvs. det bogstavelige og det figurative. de Man påpeger den indbyggede

rivalisering mellem niveauerne om retten til at være det primære og konstaterer sprogets mulighed for flere samtidige udtryk, der gensidigt udelukker og betinger hinanden. Sproget har så at sige en kompetence i sin egen ubestemmelighed. Heri ligger også det synspunkt, at sproget par excellence ikke kan sige noget ”sandt”. Teksteksemplerne består af et klassisk retorisk spørgsmål, som vi kender det fra det konventionelle sprog, og derefter to litterære eksempler af hhv. William Butler Yeats (1865-1939) og Marcel Proust (1871-1922).

de Man tager indledende fat i den franske semiologis fortjeneste:

it demonstrated that the perception of the literary dimensions of language is largely obscured if one submits uncritically to the authority of reference [...] it especially explodes the myth of semantic correspondence between sign and referent [...] the study of tropes and of figures (which is how the term rhetoric is used here, and not in the derived sense of comment or of eloquence or persuasion (de Man 1979: 5/6).

Det er én af de Mans hensigter med “Semiology and Rhetoric” at illustrere *forskellen* mellem grammatik og retorik. Med markeringen af denne forskel bliver det fremhævet, hvordan det sproglige udtryk altid er en samtidighed af flere niveauer. Med opmærksomhed på denne samtidighed af det bogstavelige og det retoriske niveau ophæver de Man for det første forestillingen om det sproglige udtryks entydighed, men han formår, som det vil fremgå, også at understrege, at den bogstavelige betydning kan være den ‘eksotiske’. Gode eksempler på dette er fx ordsprog, ordspil og idiomer, hvori grammatikken ikke fungerer på de præmisser, vi normalt antager. Herved bliver dekonstruktionen en udfordring af vores automatforståelse af det sproglige udtryks entydighed og hierarkiske opbygning, og spændvidden i den litterære tekst bliver desto større.

Forskellen på det systematiske og bogstavelige niveau og det retoriske ditto kommer de Man til via pragmatikkens fader Charles S. Peirce (1839-1914), der kalder fortolkningen af tegnet for en ”læsning”. Læsningen er i sin natur noget andet end studiet af den strukturelle grammatik. de Man påpeger, at ”only if the sign engendered meaning in the same way that the object engenders the sign, that is, by

representation, would there be no need to distinguish between grammar and rhetoric" (9). Men grund til skelnen er der, fordi sprogets struktur ikke består af repræsentation. Her er det altså vigtigt at skelne mellem systemet (grammatikken), som er meningsskabende, og retorikken som en potentiel opløsning af samme system, og samtidig medtænke, at systemet og grammatikken ikke bryder sammen af retorikkens tilsynekomst. Dette viser de Man med essayets første eksempel, nemlig det retoriske spørgsmål "What is the difference?" (Smst) som svar på et spørgsmål, sætningens subjekt finder dumt, nemlig spørgsmålet, om han vil have snøret sine sko over eller under. I andre sammenhænge kalder vi denne form for retoricitet for ironi. Sætningen har grammatisk struktur af et spørgsmål og samtidig har sætningen, i sammenhæng med den øvrige samtale, et retorisk niveau, som undergraver spørgsmålet og overtrumfer den grammatiske struktur - dens retoriske niveau er konstaterende i og med at udsigelsen mener det modsatte af, hvad han siger, nemlig "der er ingen forskel":

A perfectly clear syntactical paradigm (the question) engenders a sentence that has at least two meanings, of which the one asserts and the other denies its own illocutionary mode. It is not so that there are simply two meanings, one literal and the other figural, and that we have to decide which one of these meanings is the right one in this particular situation (10).

Selvom snørebåndseksemplet med det retoriske spørgsmål ikke kan siges at have deciderede litterære kvaliteter, illustrerer det dobbeltheden i udsagnet, og hvordan denne dobbelthed tilbyder et alternativ til den hierarkiske måde, man ofte læser andre udtryk, der består af flere niveauer, som fx troper og figurer, på. Tropen er også bestående af to niveauer, en bogstavelig og en abstrakt del – når man fx taler om den flerleddede metafor kaldes disse hhv. tenor og vehikel. I den klassiske stilistik regner man den overførte betydning for den efterstræbelsesværdige. Dekonstruktionen søger derimod med påpegnings af det retoriske elements flertydighed at understrege fraværet af et sprogligt hierarki, og understreger nødvendigheden af opmærksomhed på samtidigheden i niveauerne.

Det retoriske spørgsmål har altså "two meanings that are mutually exclusive: The literal meaning asks for the concept (difference) whose existence is denied by the figurative meaning" (smst). Retoricitet er



fx flere sætninger i sætningen, som på én gang er afhængige af hinanden og gensidigt udelukker hinanden eller opstår i sammenhæng med andre dele af teksten. Dette stiller sig som sagt i opposition til den klassiske stilistiks beskrivelse af virkemidlernes betydnings*tilskrivning*.<sup>19</sup> ”The grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and on the other hand a figural meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely incompatible) prevails” (smst).

Den samme gensidige udelukkelse er også genstand for de Mans følgende eksempel, som er fra Yeats’ digt ”Among School Children” (*The Tower*, 1928). Dette eksempel har samme grammatiske struktur som snørebåndseksemplet, men det er ikke ironisk. I de Mans sammenhæng er det digtets sidste linje, som sættes under lup: ”How can we know the dancer from the dance?” (11). Eksemplet er rent æstetisk mere interessant end snørebåndseksemplet, fordi det ikke *blot* er et retorisk spørgsmål. Det *ér* et retorisk spørgsmål, men hvor situationen i det første eksempel henleder opmærksomheden på det retoriske niveau på det grammatiske niveaus bekostning, er det ikke så entydigt her. Yeats’ billede af den dansende danser, er ikke blot æstetisk som billede, det kan også læses indholdsmæssigt / tematisk som et symbol på sproget (symbolet er som nævnt ikke dekonstruktionens favorittrope – fordi det betyder; og fordi det opstiller hierarki og på den måde konkluderer). Læses linjen symbolsk, illustrerer den forholdet mellem tegn og betegnet; danseren er tegnet, der repræsenterer dansen, dvs. det betegnede. Som de Man påpeger (og det kan almindeligt veltrænede lyriklæsere også kapere), ligger der i Yeatseksemplet også en anden reference, nemlig til kunsten, hvor danseren og dansen illustrerer forholdet mellem skaber og det skabte (”the potential unity between form and experience” (11)). Den retoriske læsning fokuserer som bekendt ikke på indholdet, men på sætningens struktur og de mulige variationer af denne, som giver (mindst) to svar på spørgsmålet om, hvordan vi kan kende danseren fra dansen. de Mans pointe er her, at

---

<sup>19</sup> I den hermeneutiske metafor-teori gør fx Paul Ricoeur sig gældende med forestillingen om metaforen som et samspil mellem ord og kontekst (Ricoeur 1975)

the clumsiness of the paraphrase reveals that it is not necessarily the literal reading which is simpler than the figurative one, as was the case in our first example; here, the figural reading, which assumes the question to be rhetorical, is perhaps naïve, whereas the literal reading leads to greater complication of theme and statement (smst).

Den retoriske læsning vil hævde, at vi ikke kan kende forskel på dansen og danseren. Som de Man pointerer, er det først nødvendigt at kende forskel på de to led, når de ikke falder sammen. Han sammenligner atter med snørebandseksemplet ”Neither can we say, as was already the case in the first example, that the poem simply has two meanings that exist side by side. The two readings have to engage each other in direct confrontation, for the one reading is precisely the error denounced by the other and has to be undone by it” (12). Den ene læsning eksisterer altså ikke uden den anden, eller for at blive i billedet: ”There can be no dance without a dancer, no sign without a referent” (smst). En pointe med Yeatseksemplet er, at det er lige så tillokkende at læse linjen bogstaveligt, som det er at læse den retorisk, og således kan man tale om at den bogstavelige læsning bliver en dekonstruktion af den retoriske læsning.

Potentialet i dobbeltheden ligger altså i de to læsningers gensidige udelukkelse af- og afhængighed af hinanden, så det kan være svært at afgøre, hvilken læsning, der egentlig er den bogstavelige. Når man bogstavelig talt ikke kan vurdere om den bogstavelige eller den retoriske læsning er ‘bedst’, og hvordan de er afhængige af hinanden, stilles der på én gang skarpt på de to udgaver af sætningen, som er til stede på én gang, nemlig spørgsmålet (det bogstavelige spørgsmål) og den retoriske illokution. Det bliver dermed de Mans pointe, at det er den samtidige tilstedeværelse af disse to sætninger og deres gensidige indflydelse på hinanden, som er linjens mest opsigtsvækkende træk. Her ser vi, hvorfor de Mans dekonstruktion kan forstås som retorikkens epistemologi. Der er tale om undersøgelser ikke bare af sprog men af de rækkevidder, der findes i sproget, når man med dekonstruktionen stiller skarpt ikke blot på retoriciteten, men også på retoricitetens samtidighed med det bogstavelige niveau. Ift. den danske årtusindeskiftelyrik og de forfatterskaber, jeg skal nærme mig i denne afhandling, er der meget at komme efter her, da et af de markante stilistiske træk i disse tekster er ‘leg’ med- og udfordring af

bogstavelighed. Lyrikken (forstået som eksempel på et æstetisk objekt – det gælder også andre kunstformer) er ikke et medium for kommunikation på den måde, at det er afgørende, at den bliver forstået 'rigtigt' og på en bestemt måde – *funktion* hører ikke til lyrikkens primære genretræk. Derfor opstår der et nyt spændingsfelt, når en genre som lyrikken lægger distance til et fuldstændigt selvopretholdende sprog og i stedet udfolder sig i et sprog, som til forveksling er kommunikerende, udadvendt og kontekstafhængigt. De Man spidsformulerer mange generelle pointer om sprog ved sine lyrikeksempler og via sit synspunkt, at det litterære sprog ikke kan adskille sig fra det konventionelle. Men hvad sker der, hvis man bruger de Mans retoriske læsestrategi på den lyrik, som faktisk til forveksling minder om bogstavelig kommunikation, fordi den ligger snublende nær det konventionelle sprog, og derfor besidder en høj grad af bogstavelighed?

Måske er det retoriske greb netop nøglen til at vise, hvori det æstetiske niveau befinder sig i denne lyrik, og hvordan det tager sig ud. Den danske årtusindeskiftelyrik har som nævnt ikke meget tilfælles med den romantiske poesi, som dekonstruktivisterne ofte er optagede af, hvorimod dobbeltheden af retoricitet og bogstavelighed som sagt hører til dens tydeligste æstetiske træk.

I afslutningen af essayet understreger de Man sin pointe om, at "the deconstruction is not something we have added to the text but it constituted the text in the first place a literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode [...] Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction" (16). Dekonstruktion er for de Man et træk ved den litterære tekst, man kan vælge at stille skarpt på og som sagt ikke noget, man gør – dekonstruktion er noget, man 'ser'.

Det giver udslag i en anden slags læsning end den hermeneutiske fortolkning, men det skulle gerne være klart, at den tematiske indholdsanalyse ikke blot er uinteressant for de Man – den er ifølge ham misforstået og forfejlet helt ned i sine teoretiske implikationer. Dette skal selvfølgelig ses i lyset af, at de to metoder er placeret i hver sin hovedstrømning i det 20. århundredes filosofi, som er svært forenelige.

Fra en betragtende vinkel synes det i højere grad at være nærliggende at anskue dem sådan, at de kan komplementere hinanden.

de Mans hårdt knyttede diskussioner af litteratur, som i realiteten i højere grad er semiologiske overvejelser, end de er litterære læsninger, forenkler sjældent det litterære teksteksempel. Som det fremgår af eksemplerne i "Semiology and Rhetoric" kan tilsyneladende simple sproglige eksempler tværtimod blive yderligere komplicerede af de Mans overvejelser. Det skulle gerne være fremgået af ovenstående. Men hans implikationer åbner for en måde at angribe den litterære tekst på, som, efter min vurdering, bidrager med et fokus på årtusindeskiftelyrikkens sprog, som kan bidrage i en underbelyst æstetisk henseende. de Man er ikke nem at omsætte direkte i analysegreb, men netop forholdet mellem grammatik og retorik giver tyngde til undersøgelsen af forholdet mellem det konventionelle og det æstetiske sprog, som er et karakteristikum for netop denne lyrik.

Det er opmærksomheden på dobbeltheden af bogstavelighed eller system og retoricitet som to forhold, der på én gang udelukker og implicerer hinanden, som giver dekonstruktionen potentiale i den sprogligt orienterede analyse af årtusindeskiftelyrikken. Disse tekster er defineret af bl.a. flerstemmighed på udsigelsesniveauet og en høj grad af retoricitet i sætningernes samspil. Dette medfører destruktion af det sædvanlige hierarki, hvor billedsprog og figuralitet prioriteres over bogstavelighed. I stedet ser man tekster, hvor samtidighed og nivellering af niveauer er dominerende. Via dekonstruktionen bliver det muligt at påpege, hvad der sker *æstetisk* i disse tekster. Det er akkurat *forholdet* mellem det bogstavelige og det retoriske niveau, der er årtusindeskiftelyrikkens særkende som et sprog, der udspiller sig et sted mellem det konventionelle og det æstetiske niveau, dvs. et sted mellem den åbne samtale og det lukkede, selvomsluttende sprog.

### Apostrofens destruktion eller dekonstruktion

Dekonstruktivisternes hofmateriale har som nævnt været den romantiske lyrik som følge af dens høje grad af troper og figurativt sprog. Det viser fx Jonathan Cullers essay "Apostrophe", 1977, (her citeret

fra *The pursuit of signs*, 1981), hvori han beskriver apostrofen bl.a. ved at sige, at “one might be justified in taking apostrophe as the figure of all that is most radical, embarrassing, pretentious, and mystificatory in the lyric, even seeking to identify apostrophe with lyric itself [...] If we would know something of the poetics of the lyric we should study apostrophe, its form and meanings” (Culler 1981: 137). Cullers ide om det dramatiske udråb inddrages ikke fordi, apostroferne står i kø i den danske årtusindeskiftepoesi (det skulle da lige være, når de er anvendt satirisk eller ironisk). Den overordnede pointe er, at de teoretiske overvejelser over tropen kan kaste lys over et stilistisk træk i disse lyriske tekster, nemlig henvendelsen og tiltalen, som kan siges at være ét af de steder, hvor interaktionslyrikken gør mest direkte op med centrallyrikken. I den romantiske poesi er apostrofen som oftest rettet mod døde ting, som poeten eller jeget ønsker at få svar fra, og umuligheden i dette giver udråbet og dermed digtet en kraft, som ikke kan sammenlignes med noget andet – det giver digtet en egen kraft, fordi det skaber poetisk nærvær (Culler 142). Hinsides alle teoretiske differencer er det spørgsmålet, om ikke netop *nærvær* er den poetiske genres mest markante genretræk, uanset om digtet så har et patosladet, vredt, let eller intellektuelt anstrøg? Og derfor også om netop beskrivelsen af det poetiske nærvær, (uanset historisk placering), ikke også er et argument for den æstetiske læsning i sig selv?

De dramatiske udråb og henvendelser reflekterer altså et forhold mellem stemme og handling, som bliver “the more forcefully because they are not what the sentence asserts”. Ligesom forholdet mellem bogstavelighed og retoricitet i bund og grund er en spænding internt i teksten, er forholdet mellem udsiger og den/det tiltalte det også. Man bør ikke læse en kontekstafhængig poesi blindt, og det er netop her, den fænomenologiske læsning kommer ind i billedet med de greb, der tilgodeser tekstens åbenlyse referentielle niveauer. Men læser man med et værkinternt forehavende, hvad man altså gør, når man tager dekonstruktionen til hjælp, er spændingen mellem stemme og omverden, som dem vi ser i den flerstemmige lyrik, et centralt sted at tage fat. Det er klart, at den romantiske exclamatio rent stilistisk ikke svarer til den interaktionslyriske flerstemmighed, og også at disse former for poesi ikke har

samme opbygning og formål. Men Cullers redegørelse for strukturen i- og effekten af apostrofen kan hjælpe analysen af denne interaktionslyrik et nyt sted hen.

Der har været meget fokus på stemmebegrebet ift. årtusindeskiftelyrikken, og netop flerstemmighed og interaktion er et åbenlyst træk ved dens opgør med centrallyrikken (Jf Stein Larsen, 2009). I afhandlingen lukker jeg ikke øjnene for væsentligheden af alle disse stemmer, men jeg lægger et tungere fokus på noget, jeg alt andet lige synes er mindst lige så vigtigt, nemlig teksternes retoricitet, som dybest set kommer til udtryk i, at der altid er flere tekster til stede samtidig. Dette er noget andet end flerstemmighed, og jeg synes, der er klare stilistiske pointer at hente her.

Peter Stein Larsen medtænker og inddrager ofte dekonstruktivisten Jonathan Culler i *Drømme og dialoger*, ligesom der i øvrigt også trækkes på de Man. Han inddrager i kapitlet ”Centrallyrikkens og interaktionslyrikkens formsprog” essayet ”Apostrophe” i forbindelse med centrallyrikken. Her fremdrager Stein Larsen fire punkter i den ”dekonstruktivistiske diskussion af apostrofen” (488). Disse er 1. Intensivering af passion (488), 2. aktivering af et jeg-du-forhold (449), 3. Indskrivning af intertekstualitet ift. poesitraditionen (smst) og endelig 4. den parodiske brug af apostrofen (450). Som eksempler på centrallyrikere henvises til Pia Tafdrup (*Hvid feber*, 1986), Peter Huss (*Nissens verdener*, 1997) og Simon Grotrian (*Livsfælder*, 1993), hos hvem apostrofen benyttes i den klassiske, højstemte, patosfyldte forstand og står i det beskrevne jeg-du-forhold til verden. Her påpeges hos disse digtere en i stilistisk henseende klassisk brug af apostrofen. Endvidere påpeger Stein Larsen eksempler hos fx Per Højholt og Morti Vizki, hvor apostrofen er anvendt ironisk. Det er naturligvis ikke forkert, at apostrofen findes hos de centrallyriske digtere i såvel gravalvorlige som parodiske aftapninger. Men spørgsmålet er, om det bidrager specielt meget til forståelsen af rækkevidden af den dekonstruktivistiske pointe omkring troper og figurer generelt (og figuren apostrofe specifikt) at sætte ”Apostrophe” ind i en centrallyrisk sammenhæng? I centrallyrikken bruges udråbet i klassisk forstand, og Stein Larsens beskrivelse af disse apostrofiske forekomster kommer således ikke rigtig til at vise *retoriske* pointer på

trods af, at han baserer læsningen af disse digte på en dekonstruktiv tekst. Apostrofen er patosladet, men det er ikke i sig selv en dekonstruktiv pointe. Cullers påpegning af apostrofens virkning er ikke en dekonstruktivistisk lovprisning af patos eller en besyngelse af den romantiske poesi som sådan – det er en påpegning af, hvad der rent æstetisk sker i teksten ved aktiveringen af den direkte henvendelse. Culler bruger ikke apostrofen til at sige noget centralt om den romantiske digtning. Han bruger, i bedste dekonstruktive forstand, den romantiske digtning til at beskrive, hvilket retorisk potentiale, der ligger i apostrofen som henvendelse. Dette, påpeger Stein Larsen, er en svaghed ved dekonstruktionen af den stund, at ”hvad angår apostrofen kan dekonstruktionens hovedtese sammenfattes til at være, at netop denne figur i tekster viser, at den referentielle funktion i tekster er af mindre betydning end den performative” (448). I bund og grund er dekonstruktive undersøgelser af litteratur ikke optagede af referentialitet. Men dekonstruktionens hovedpointe med interessen i apostrofen er en gennemgribende undersøgelse af, hvad henvendelse som poetisk greb betyder for de *retoriske* forhold i et digt.

Stein Larsen skriver i indledningen til det efterfølgende afsnit, at ”Den interaktionslyriske position inden for dansk litteratur omkring 2000 har som sit fremmeste ærinde at bekæmpe den apostrofiske udsigelse” (Stein Larsen 2009: 455). Deri har han ret så langt, at det interaktionslyriske opgør med centrallyrikken bl.a. er et opgør med patos. Men trods mange fordele i opdelingen mellem centrallyrik og interaktionslyrik, viser skismaet her en svaghed, som bliver grundigt understreget af forklaringen af denne teoretiske tekst. Interaktionslyrikken udviser ganske rigtigt ikke den klassiske stilistiske apostrofe, men derimod ses hos disse digtere en intensivering af henvendelsen, som apostrofen er en variation over. Her kan dekonstruktionen hjælpe til at vise en form for intention i den interaktionslyrik, som netop ikke altid *betyder*, men som har et andet formål. Interaktionslyrikken gør ikke brug af apostrofen, som den er defineret fx i Ulla Albecks *Dansk stilistik*,<sup>20</sup> men den har en yderst markant grad af kommunikation og samtale. Det siger sig selv, at dekonstruktionens interesse for den romantiske

---

<sup>20</sup> ”Apostrofe (Invokation) henvender sig til eller paakalder (personificerede) Ting eller Abstrakter, ogsaa fraværende eller tænkte Personer, i Reglen med Navns Nævne” (Albeck 2006: 193)

digtning ikke kan oversættes direkte ind i årtusindeskiftelyrikken, bl.a. fordi årtusindeskiftelyrikken er defineret ved at være et aktivt opgør med centrallyrikken. Men pointen er i denne forbindelse interaktionslyrikkens markante grad af henvendelse i en dekonstruktiv optik. Her kan en anden dansk vinkel hjælpe.

Jan Rosiek påpeger i ”O du – tiltaleformer hos Ewald” (2010), at figuren apostrofe har tre aspekter. Den er ”Retorisk som udråbet ”O”, grammatisk som en tale henvendt til anden person og ontologisk som spørgsmålet om adressatens nærvær eller fravær samt dennes besjælede eller ubesjælede status” (Rosiek 2010: 56). I forhold til årtusindeskiftelyrikken kan man altså bruge pointerne fra studierne i apostrofen til en undersøgelse af tiltalen som et både retorisk, grammatisk og ontologisk forhold. Man finder, som jeg har forsøgt at understrege, ikke i klassisk forstand apostrofiske udråb i årtusindeskiftelyrikken, og det er derfor vigtigt at understrege, at det er *principperne* fra teorien, der videreføres, og ikke en direkte applicering, der foretages, hvilket Rosiek også indirekte anfører: ”Det er vigtigt at huske, at ingen af disse komponenter, udråb, vokativ og fraværende-ubesjælet, er nødvendige for at have en apostrofe” (57) – henvendelsen kan også se anderledes ud. Det væsentlige er tiltalens virkning retorisk, grammatisk og ontologisk, hvis man søger at beskrive digtningens sprog. Det væsentlige ift. tiltalen er, hvorvidt der er en adressat og endnu vigtigere; at bestemme denne adressat. Rosiek påpeger, at ”den afgørende skelnen i forhold til adressaterne drejer sig om, hvorvidt de er levende-besjælede eller døde-ubesjælede” (59). Interaktionslyrikken er på mange måder defineret ved et opgør med dén metafysiske instans, som megen centrallyrik hviler på. I stedet er den ofte politisk engageret og stillingtagende. Adressaten i årtusindeskiftelyrikken kan derfor også tage sig anderledes ud. Her kan adressaten indirekte være det politiske synspunkt, der gøres op med. Rosieks artikel om tiltaleformerne hos Ewald redegør endvidere for talehandlingsteorien hos Austin og Searle og redegør ad den vej omhyggeligt for de former for talehandlinger, som ords virkning kan fremstå på baggrund af. Der er nok engang tale om forholdet mellem grammatik og retorik, som i høj grad synes anvendelig i en digtning, der som årtusindeskiftelyrikken balancerer mellem det konventionelle og det æstetiske sprog.



Via den retoriske læsning bliver det muligt at påvise en litteraturhistorisk ændring i det poetiske ideal i disse tekster. De klassiske troper og stilistiske greb står ikke i kø hos de lyrikere, jeg undersøger i denne afhandling. Men dekonstruktionens greb er anvendelige i beskrivelsen og undersøgelsen af en digtning, der har en høj frekvens af retoricitet og direkte henvendelse. Når jeg bruger begreberne retoricitet, retorik og retorisk i læsningerne af konkret litteratur dækker det således over et sprogligt betydningsniveau, som ofte modsiger den grammatiske logik.

Dekonstruktionen får igen og igen skyld for at være en akademisk elitesport uden formål, men når jeg i halvdelen af denne afhandlings analyser viser tilbage til et retorisk teoriapparat er det fordi, den kan sætte fokus på noget meget centralt i denne afhandlings genstandsfelt, nemlig sproget. Dette viser én af afhandlingens overordnede pointer, som er, at der med Juul, Moestrup og Andkjær Olsen er tale om et paradigmeskifte i det lyriske sprog i dansk sammenhæng.

#### **Fænomenologi og dekonstruktion. Bevidsthed og retorik.**

I dette kapitel har jeg fremdraget markante linjer i to teoretisk meget forskellige måder at undersøge litteratur på. Uanset at den fænomenologiske hermeneutik og den poststrukturalistiske dekonstruktion teoretisk er uforenelige, tegner der sig i de ovenstående gennemgange et billede af to positioner, som i kombination kan klarlægge mange aspekter af årtusindeskiftets lyriske tekst, som repræsenteres af Pia Juul, Mette Moestrup, og Ursula Andkjær Olsen.

Med valget af en fænomenologisk vinkel sigtes mod en beskrivelse af udsigelsesinstansen som en tænkende og reflekterende instans og et bevidsthedsladet niveau i teksten. Man har kredset meget om begrebet 'stemme' i kritikken af årtusindeskiftets lyrik, ikke mindst som følge af Ursula Andkjær Olsens forfatterskab. Med Poulets cartesianske Cogitobegreb er det muligt at diskutere dette subjekt, eller manglen på samme. Det gælder således spørgsmålet om, *hvad* det er for et subjekt eller hvilket bevidsthedsniveau, vi ser hhv. trænge sig på og gå i opløsning i denne lyrik. Med interaktionslyrikkens opgør med det klart markerede subjekt følger også en stærk politisering i årtusindeskiftelyrikken, som

især Mette Moestrups og Ursula Andkjær Olsens forfatterskaber demonstrerer. Her er det oplagt at spørge, hvor den bevidsthedsimmanente værkopfattelse kommer til kort, når virkeligheden bogstavelig talt bryder ind og, med Vosmars ord, dominerer tekstverdenen. Gennem stemmebegrebet, som her benyttes som adgang til den komplekse subjektivitetsforståelse og Poulets udlægning af tekstens tid- og rumstrukturer, bliver det muligt at spørge til den bevidsthed, teksten fremviser - om det så handler om eksistensspørgsmål eller politiske og samfundsmæssige problemer, som hyppigt ses i disse tekster. Via den fænomenologiske bevidsthedsanalyse indtræder en instans i teksten, som skarpt adskiller sig fra det rene fokus på sprog og form.

Med fænomenologien gives et smidigt redskab til analyse af disse teksters overordnede bevidsthedsniveau ved inddragelsen af tekstelementer som tid, rum, omverden og jeg. Disse elementer gør det muligt at gøre læsningen fleksibel for de kontekstuelle markører af politisk og samfundsmæssig karakter, som har indflydelse på, hvordan subjekt og individ former sig i den poetiske udsigelse i den danske årtusindeskiftelyrik.

Med valget af en poststrukturalistisk dekonstruktion sigter jeg mod, at bestemme den forandring, der sker i årtusindeskiftelyrikkens sprogforvaltning. Man skal ikke læse megen dansk årtusindeskiftelyrik for at konstatere, at den gør op med mange af centrallyrikkens klassiske idealer og koder. Spørgsmålet om, hvorvidt disse tekster stadig besidder lyriske kvaliteter på trods af tydelige formelle, udsigelsesmæssige, tematiske og sprogtekniske forandringer, er ikke blevet fremført med nogen specielt stor vægt, og dette genrespørgsmål stiller jeg heller ikke med denne afhandling – det er ikke spørgsmålet, *om* denne poesi besidder lyriske kvaliteter, men *hvordan* disse tekster er lyrik. Fokus i denne indfaldsvinkel er derfor æstetisk. Når enhver kan se, at det lyriske sprog er forandret og blevet et andet, er spørgsmålet naturligvis, *hvordan* det er forandret? Det er det bl.a. i det faktum, at talesproget er brudt ind, at idiomet og gentagelsen har afløst såvel metafor som sammenligning, symbol og flere andre troper, som er så godt som forsvundet – med mindre teksten excellerer i en helt anden genre, som ikke er uset omkring

årtusindeskiftet, nemlig parodien. de Mans begreb om retoricitet kommer her læsningen til undsætning med pointen om, at det ikke er det poetiske sprog, der er blevet inficeret af det 'flade', 'almindelige' og upoetiske sprog, men at sproget besidder litterære kvaliteter. Hos de Man er der overvejende tale om modlæsninger, ja nærmest om ikke-læsninger. Men der ligger et stort potentiale for receptionen i at undersøge præcis, hvordan forholdet mellem grammatik og retorisk effekt præger årtusindeskiftelyrikken. Jeg vil her fokusere på teksternes grad af retoriske virkemidler, som det niveau, der udfordrer det grammatiske system. Endvidere vil jeg i samme spor se på den retoriske henvendelse.

Denne afhandling vil derfor overalt fremstå som en undersøgelse, der har to sider, to vinkler og to argumentationsformer. Dette kan holdes sammen i begreberne om *stemme* og *spor*, som i sig selv er dobbelt og som længe var afhandlingens undertitel. *Stemmen* i bestemt ental refererer til det udsigende subjekt i den fænomenologiske forståelse af teksten, mens *spor* læst i flertal refererer til den dekonstruktive samtidighed af bogstavelighed og retorik. Men samtidig er *stemme*, i ubestemt form, også en tydelig del af den dekonstruktive interesse, ikke mindst set i lyset af, at begrebet i årtusindeskiftelyrikken ofte er spaltet og polyfont, alt imens spor i ental kan læses som en sammenhængende og temporalt fortløbende struktur og altså er god fænomenologisk latin.

## Prioriteringer, valg og fravalg

Jeg gennemfører i de følgende tre kapitler tre forfatterskabsanalyser af Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen. Afhandlingen er institutionelt udmålt til et begrænset omfang, ligesom jeg har prioriteret at gå i dybden med forfatterskaber, som jeg vurderer, hver især og i fællesskab er udtryk for en tendens i årtusindeskiftelyrikken. Med skelen til både grundighed og bredde er valget altså faldet på tre styk. Målet med afhandlingen er ikke at lave en oversigt over perioden omkring årtusindeskiftet, men at pege på træk, som er fælles i disse forfatterskaber og således kan siges at udgøre en tendens. Overordnet er hensigten at argumentere for, at der i disse forfatterskaber findes et forhold mellem

bogstavelighed og figurativt sprog, som er særligt. Ser man på den indholdsmæssige side af disse forfatterskaber er lighederne derimod ikke helt så nemme at få øje på, selvom de er der.

Jeg mener naturligvis ikke, at disse tre forfatterskaber samlet set kan betragtes som dækkende for perioden, men jeg finder en tendens hos dem, som både er særlig for dem, og som har haft stor betydning for, hvordan yngre digteres poesi er kommet til at se ud senere i 00erne og i det aktuelle årti.

Jeg har under udarbejdelsen af denne afhandling ofte mødt spørgsmålet om, hvorfor jeg netop har valgt disse tre digtere? Det første spørgsmål er ofte blevet ledsaget af spørgsmålet ”Hvorfor ikke snarere nogle andre?” og videre ”Hvorfor ikke helt specifikt dén eller dén?” Hvorfor kun kvinder? Svarene bliver forudsigelige. Havde jeg haft fokus på at dække årtusindeskiftelyrikken bredt, kunne jeg have suppleret med andre vigtige forfatterskaber. Jeg kunne have valgt Niels Frank, Lars Skinnebach, Simon Grotrian, Naja Marie Aidt, Lone Hørslev, Janus Kodal eller nogle helt andre. Svaret på spørgsmålet er, at jeg fra begyndelsen var interesseret i at undersøge den nye lyrik sprogligt, og syntes, der var en særlig tendens i interaktionslyrikken, der gik i retning af at erstatte det traditionelle lyriske billede af idiomatisk og retorisk sprog, som kan siges at have en meget tydelig poetisk funktion eller kode. Det var min vurdering, da jeg foretog udvælgelsen, at netop de valgte tre forfatterskaber, trods deres åbenlyse forskelligheder, var de stærkeste repræsentanter for netop denne tendens, men afhandlingens omfang tillader mig ikke at efterprøve denne påstand.

## Kapitel 2. Pia Juul

Pia Juul (f. 1962) debuterer i 1985 med *levende og lukket* og har primo 2015 skrevet i alt ni digtsamlinger. Desuden har hun skrevet to romaner, to novellesamlinger, dramatik og børnelitteratur. Denne afhandling begrænser undersøgelsen til det lyriske forfatterskab, og de behandlede bøger her består derfor af: *levende og lukket*, 1985, *i brand måske*, 1987, *Forgjort*, 1989, *En død mands nys*, 1993, *sagde jeg, siger jeg*, 1999, *Helt i skoven*, 2005, *Radioteateret*, 2010 og *Avuncular*, 2014, med vægt på de tre sidste, fordi denne afhandling har til formål at skitsere en tendens i den danske årtusindeskiftelyrik. Der er ingen tvivl om, at Pia Juuls forfatterskab bør betragtes med alle bøgerne in mente, både fordi der er sammenhænge mellem bøgerne på tværs af genrer, og fordi genreopdelinger og beskæringer af materiale med genrebegrebet som eneste grundlag er problematisk.<sup>21</sup> Genrediskussionen falder blot ikke inden for rammerne af denne undersøgelse.

Pia Juuls forfatterskab er forholdsvis sparsomt behandlet i forskningen. Der er to litterater, der har beskæftiget sig indgående med forfatterskabet, og som derfor i denne behandling af Pia Juuls lyrik står tydeligere frem end de øvrige. Dette understreges bl.a. af, at begge deres største behandlinger af forfatterskabet slet og ret er betitlet ”Pia Juul”. Den første af disse litterater er Marianne Stidsen, og den anden er Elisabeth Friis. Stidsens store artikel ”Pia Juul” i 4. udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede*, 2000 (red. Anne-Marie Mai) beskæftiger sig med forfatterskabet til og med *sagde jeg, siger jeg*, 1999, mens Elisabeth Friis i sit bidrag til serien *Arena Monografi* med udgivelsestidspunktet 2012 har haft mulighed for at behandle forfatterskabet til og med *Radioteateret* fra 2010. Stidsens *forfatterskabsportræt*, som det hedder i den seneste udgave af *Danske digtere*, behandler i høj grad Pia Juuls forfatterskab som en helhed og med et skarpt fokus på forfatterskabets motiver med en forsigtig placering af det i postmodernismen. Elisabeth Friis’ *Arena Monografi* om Pia Juul og hendes artikler i *Den blå port* 61 og 71 behandler i høj

---

<sup>21</sup> Pia Juul udtaler sig fx selv om genreskel i et interview i *Den blå port*, vol. 56:

Mette Moestrup: [...] Hvad betyder [den] genremangfoldighed i dit forfatterskab?

Pia Juul: [...] Grundlæggende synes jeg selv, at grænserne flyder. Man kan jo skrive digte, der ligner prosa og omvendt [...]

Genrerne interesserer mig ikke som sådan (Bosmans og Moestrup, 2001: 7/8)

grad forfatterskabets tekniske og dermed sproglige forhold. De to kritikere bidrager derfor oplagt til diskussionen af denne undersøgelse af subjekt og sprog hos Pia Juul.

Desuden placerer Peter Stein Larsen Pia Juul centralt i sin skitsering af den flerstemmige interaktionslyrik i *Drømme og dialoger*, 2009, (med *Helt i skoven*, 2005 som det seneste eksempel) som den ene af de to hovedpersoner, der i Stein Larsens konstruktion står som grundpille i interaktionslyrikkens spæde start – den anden er F.P. Jac. Juul og Jac fremhæves som ”hovedrepræsentanter for hver deres type poetisk flerstemmighed, hvor man parallelt til prosatraditionen kan tale om henholdsvis en *ironiserende og konfrontativ* og en *‘demokratisk’ og ekspansiv* ‘forskelligsprogethed’ (Stein Larsen 2009: 177). Juul er altså i Stein Larsens konstruktion repræsentant for den ironiserende og konfrontative forskelligsprogethed. Det er Stein Larsens pointe, at såvel Juul som Jac repræsenterer tendenser, som siden manifesterer sig i nye forfatterskaber, som han for Juuls vedkommende bestemmer til at være ”poeter som Naja Marie Aidt, Lone Hørslev Rasmussen, Dy Plambeck og Katrine Marie Guldager” (178).

Endelig<sup>22</sup> beskæftiger også Benedikte F. Rostbøll, 2008, sig med Pia Juul, og af særlig interesse for denne afhandling er det, at hendes læsning er baseret på et primært postfeministisk, men også dekonstruktivistisk teoriapparat, der inddrager både de Man og Culler. Således skriver Rostbøll om dekonstruktionen:

Jeg deler altså dekonstruktionens retorikinteresse, men min opfattelse af retorikkens funktion er i modstrid med dekonstruktionens. Et helt grundlæggende synspunkt i den dekonstruktive tænkning er, at sproget altid er forskelligt fra verden. Paul de Mans version af dekonstruktionen er, med Pil Dahlerups formulering, ”den i og for sig banale konstatering at tegnet ikke er tingen” (1991 b, p. 50). Paul de Mans version af dekonstruktionen er frem for alt en radikal sprogkritik, der med semiotisk afsæt problematiserer sprogets pålidelighed og troværdighed som virkelighedsreference. (Rostbøll 2008: 59)

---

<sup>22</sup> I øvrigt demonstrerer Dan Ringgaard en *rytmisk* læsning af Juul i ”Jeg vender mig om” fra *sagde jeg siger jeg*, 1999, i *Digt og rytme*, 2001.

Dette kan fx ses i lyset af, at Rostbøll læser forfatterskabet dels på baggrund af psykoanalytikeren Julia Kristeva og dels i et metapoetisk spor, der tematiserer den digteriske udsigelse. I Kristevasporet lægger Rostbøll sig ret tæt op af Marianne Stidsens læsninger af Juul i *Danske digtere*, 2000. I inddragelsen af Stidsens artikel fokuserer Rostbøll især på, hvordan ”det semiotiske [...] er særligt til stede i form af lydoplevelser, som giver indtryk af at undslippe kroppen lige så umiddelbart som dens væsker [...] Derudover kredser Pia Juul, som nævnt om overgangen mellem det semiotiske og det symbolske” (272), mens det retoriske spor faktisk ikke træder særlig tydeligt frem i Juullæsningerne hos Rostbøll – dette kan naturligvis skyldes, at *Skrevet med blod* har Edith Södergran som det primære forfatterskab, men det er alligevel bemærkelsesværdigt, i og med at Juuls forfatterskab synes ekstraordinært oplagt at læse retorisk i det felt af forfattere, Rostbøll i øvrigt beskæftiger sig med (Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup, Michael Strunge og Kirsten Hammann).

Den indledende litteraturhistoriske pointe i dette kapitel er, at Pia Juul allerede i 1980’erne tager det første skridt væk fra den centrallyrik, som ellers dominerede tiåret eller det, Søren Ulrik Thomsen i *Kritik* i 1990 døber ”Det blå rum”<sup>23</sup> (Thomsen, 1990). Egentlig fastslår han Det blå rum til at være en periode, der finder sted mellem 1975 og 1985. Det blå rum tæller digtere som Thomsen selv, ligesom Michael Strunge, Pia Tafdrup og Bo Green Jensen er centrale figurer. 1985 er altså året, hvor Michael Strunge sætter punktum for sit lyriske forfatterskab med det sene hovedværk *Verdenssøn*, året før han dør, og året hvor Pia Juul debuterer med *levende og lukket*. Således søger jeg at begrunde placeringen af Pia Juul i dette projekt, der først og sidst søger at indkredse lyriske former og tendenser omkring år 2000 i og med, at mange vil hævde, at Pia Juul debuterer midt i postmodernismen og således ikke kan regnes for at høre til blandt årtusindeskiftelyrikerne. Men Pia Juuls lyriske forfatterskab udvikler sig på

---

<sup>23</sup> Det blå rum: ”[...] et ufortolket rum, som det blev vores opgave at gennemleve og fravriste betydninger [...] Det var farven for den ubegribelige, flimrende subjektivitet, den smukkeste neonfarve, farven der gennemtrængte blikstille gader, hvor lyset fra fjernsynsskærmene sitrede, farven på den gamle blomst og ”Den ny elektriskblå poesi”, som Michael Strunge hilste i *Livets hastighed*, (Kbh 1978)” (Thomsen 1990: 11)

samme måde som de fleste andre, og det største spring i forfatterskabet sker formentlig mellem *sagde jeg, siger jeg*, 1999, og *Helt i skoven*, 2005, hvad jeg også vil søge at demonstrere i dette kapitel. Det er dog ubetvivleligt, at forfatterskabets stemme har en særlig tone, og at denne tone allerede slås an i debuten i 1985. Afhandlingens pointe er ikke at datere en periode, men at vise nogle meget tydelige strømninger i dansk lyrik omkring årtusindeskiftet, som jeg mener får afgørende lyrikhistorisk betydning i dansk sammenhæng.

I ”Farvel til det blå rum” forbinder Søren Ulrik Thomsen da også Pia Juul og Pia Tafdrups forfatterskaber og indskriver således Juul i *generationen*. Det gør han ved at konstatere, at der hos både Tafdrup og Juul læses henover, at ”kroppen jo også er et *begreb*, der tænkes med i den poetiske skrift, som i sig selv til alle tider har været genstand for en sanselighed af *formel* karakter” (Thomsen 1990: 14). Kroppen (og begæret) er i centrum i Pia Juuls tidlige lyriske forfatterskab og knytter hende således til den firsergeneration og det tiår, hun debuterer midt i, selvom hun i højere grad kan siges at høre til ”den anden” firsergeneration, der tæller digtere som Niels Frank, Morti Vizki, Thomas Boberg og hende selv. Men forfatterskabet har i øvrigt en tegnpraksis og en sprogforståelse, som ligger langt fra det, man normalt forbinder med 1980ernes æstetik. Det er i sin samtid helt sit eget, og det afsætter en skriftpraksis, som sætter spor dybt ind i det nye årtusind i takt med, at det selv udvikler sig. Pia Juuls forfatterskab adskiller sig fra den kropsmodernisme, det også, især i de tidlige bøger, indskriver sig selv i. Hvor fx Pia Tafdrup søger et svar ved at tydeliggøre, understrege og ”fremskrive” kroppen gennem sit sprog, bruger Pia Juul sit sprog til det modsatte, nemlig at undgå at svare på noget som helst. Det gælder også i hendes tematisering af kroppen som taktilt forhold og forankring for den poetiske udsigelse.

Juuls hidtidige lyriske forfatterskab kan siges at falde i tre dele. Den første tæller de første tre digtsamlinger *levende og lukket*, 1985, *i brand måske*, 1987 og *Førgjort*, 1989, og de er da også samlet i én udgivelse fra 1994. Dernæst finder man *En død mands nys*, 1993 og *sagde jeg, siger jeg*, 1999. Juuls poetiske



stemme skifter på mange måder gear med *Helt i skoven*, 2005 og *Radioteateret*, 2010, og fortolker på to forskellige måder ”dramaet”. Med *Avuncular*, 2014, understreges forfatterskabets centrale lyriske projekt; nemlig gennem sprog at undersøge og afdække begreber og sproglige forhold for det, der paradoksalt nok ikke kan udtrykkes med sprog. Dermed kan man sige, at forfatterskabet har en retorisk agenda i den lyriske praksis – præcis som både Moestrup og Andkjær Olsen også har.

I *Avuncular* er døden, som i så mange andre af Juuls tekster, et centralt motiv, hvorigennem den egentlige undersøgelse (for det er dét, der er tale om) finder sted. Dette ses i genrebetegnelsen ”onkelagtige tekster”, som altså gør ”det onkelagtige” til bogens egentlige retoriske omdrejningspunkt. Det onkelagtige i disse tekster er et retorisk greb; et substantiv, ‘onkel’, adjektiviseres og bliver til noget, teksten er og gør. *Avuncular* er ikke en samling tekster, der, som man umiddelbart fristes til at tro, handler om onkler, og om hvordan onkler er (selvom der selvfølgelig optræder masser af onkler i bogen), men derimod en samling tekster, der selv er *onkelagtige* – hvilket i øvrigt får Solveig Dauggard til i anmeldelsen ”Min onkel Pia sagde” at kalde forfatteren for ”onkel Pia” og bruge forfatterskabets centrale greb, nemlig dets ‘sigen’. Bogen er en undersøgelse af, hvad det onkelagtige gør ved dét, adjektivet tillægges eller lægger sig ned over; Hvordan teksten ‘siger’ onkelagtigt. Når jeg indledende fremhæver dette, er det fordi, det netop er den forskende omgang med begreber og sproglige forhold, der er det mest karakteristiske træk ved Juuls lyrik. Jeg vender senere tilbage til *Avuncular*.

Sådan er hele forfatterskabet gennemsyret af samme twist – teksterne handler om ét, men forbeholder sig ret til at *sige* noget andet, og således er det mere end oplagt at lave den retoriske læsning af forfatterskabet, når man beskæftiger sig med Juuls sprogforvaltning. Den lyriske tekst hos Pia Juul er ladet med forestillingen om sproget som plastisk. Sproget er ikke først og fremmest symbolsk og betydningsladet, men derimod et levende værksted og altid fordrejet. Mit fokus vil i dette kapitel ligge

tungest på den seneste tredjedel af Juuls lyriske forfatterskab, også fordi det er den del, der er diskuteret mindst i forskningen.

## **Tekstens blinde punkt. Pia Juuls forfatterskab læst retorisk**

Fordi Elisabeth Friis' læsning af Pia Juul deler så mange synspunkter og pointer med min egen, og fordi det ikke giver nogen mening at se hen over dette, vil de fleste eksempler i min undersøgelse af forfatterskabet bevidst være nogle andre end dem, som er genstand for behandling i *Pia Juul*, 2012, om end Friis' eksempler ofte hører blandt forfatterskabets mest centrale tekster til og med *Radioteateret*, 2010. Jeg vil kort redegøre for de mest markante pointer i Friis' bog, som jeg mener er oplagte at inkludere i behandlingen af forfatterskabet, men ellers koncentrere mig om at lægge pointer til undersøgelsen af Juuls forfatterskab. Nogle af de emner, Friis har under behandling, går jeg grundigere ind i end hun. Det gælder fx opløsningen og reetableringen af idiomet og den opløsning af narrativitet, som i Juuls lyriske forfatterskab synes at supplere det gennemgående "enjambement på værkniveau", som Marianne Stidsen kalder det.

Elisabeth Friis læser i *Pia Juul* forfatterskabet med fokus på en undersøgelse af, hvordan lige nøjagtig Pia Juuls poetiske sprog fungerer. Hendes fokus og pointer ligger meget nær ved den retoriske læsestrategi, jeg også benytter i denne afhandlings ene spor. Læsningerne i *Pia Juul* er friholdt for decideret litteratur- og sprogteoretiske overvejelser og redegørelser, men teorien ligger som et isbjerg under Friis' tekst. Hun har som hovedformål at klarlægge det, hun kalder "tegnskepsis" eller "tegnaf læsningsproblematikken"(14), som "både styrer tekstens motiv, tematik og form" (smst) og medfører, at tegnene "er simpelthen ustabile" (16). Det er det, hun kalder et "vagt henvisningsniveau med en distinkt og stærk stemme" (55). Elisabeth Friis kobler endvidere begrebet "tegnskepsis" tæt sammen med forfatterskabets gennemgående kriminalistiske motiv. Hun finder en tæt sammenhæng

mellem forfatterskabets kriminalmotiver, som det, man ser i *Helt i skoven*, 2005 og sprogets måde at forvalte hemmeligheder og gåder på<sup>24</sup>.

Elisabeth Friis opholder sig desuden ved Juuls brug af fortegn (asterisker), og hendes såkaldte fortegnelser. "[...] fortegn betyder at teksterne hele tiden viser væk fra sig selv – viser af mod andre tekster, andre måder at tale på, andre erfaringer [...] Man [...] sætter fortegn, drejer af – for på den måde at lade skriften slå følge med tvivlen. [...] At fortegne betyder ”at tegne noget på en urigtig måde” (Friis, 2012: 10), og påpeger i øvrigt, hvordan Juuls brug af asterisker bliver forfatterskabets måde at markere, at teksterne viser væk fra sig selv (Friis 2012: 10).

Når Friis lægger mere vægt på kriminalgåderne end på fx beskrivelsen af det erotiske begær, der især i det tidlige forfatterskab også fylder rigtig meget, har det igen med sprogforvaltning at gøre. Krimien er en gåde og gådens mål er løsning, forståelse. Forholdet mellem gåden og forståelsen vedrører derfor kommunikationssituationen. Som Friis skriver, og det skal i øvrigt forstås i forlængelse af udlægget af asteriskerne og forklaringen af brugen af fortegn, så handler det med andre ord om at fortælle noget som vi ikke rigtig må få at vide, hvilket sætter spor i krimiens narrative koder: De fortællemåder som kriminalromanen eller detektivhistorien typisk opererer i, hvoraf den allermest prototypiske selvfølgelig er ”tydning af spor leder gradvist frem til opklaring”.

Detektiven / læseren af kriminalromanen aflæser hele tiden tekstens spor eller tegn, i håbet om at finde ud af, hvad de svarer til, hvilken referent eller gerningsmand de peger på. Hvis bogen er spændende, betyder disse tegn dog tit noget andet end man først havde forestillet sig [Det er] en erfaring som svarer vældig præcist til erfaringen af at læse modernistisk poesi: Her kan fornemmelsen af at være på det gale spor (og at overfortolke tekstens tegn) være akut (22-23).

Krimien eller gåden må altså forstås som forfatterskabets motiviske skabelon for dét, som det hele handler om, nemlig sproget som ufuldstændigt og derfor uigennemskueligt. Det siger da også sig selv, at kriminalgåderne, mordene, i forfatterskabet fremstår som uafklarede.

---

<sup>24</sup> Ligesom det, jf. titlen, også er omdrejningspunkt i romanen *Mordet på Halland*, 2009

Desuden er Elisabeth Friis også inde på Juuls stærke brug af idiomer og talemåder og hendes omskrivning af dem, som er et gennemgående stilistisk træk ved alle de tre lyrikere, jeg behandler i denne afhandling. Hun gør opmærksom på, at den gendigtende brug af talemåder og idiomer har en kritisk brod i og med, at de forandres indefra (64) og dermed i realiteten kan komme til at betyde det modsatte af, hvad de gør i deres originalform.

I sin artikel ”De kalder det samleje”, 2003, beskriver Friis, hvordan Juuls poetiske strategier overordnet set kan ”inddeles i tre grundlæggende modi: Den elliptiske (udeladelse), Den ironiske (distance) og Det paradoksale (begær), hvor hver enkelt modus svarer til et sæt præcise formelle og stilistiske karakteristika, som kan findes op gennem hele den lyriske produktion” (62). Disse greb er ganske centrale i Juuls lyrik, men det er klart,

at tidspunktet 2003, hvad disse poetiske strategier angår, efterhånden ligger noget tilbage – ikke mindst fordi der er sket ganske meget i forfatterskabet.

Der sker et åbenlyst skifte i det lyriske forfatterskab efter *sagde jeg, siger jeg*, 1999, hvor man ikke længere kan tale om begæret som et centralt motiv. I stedet etableres *erindringen* som et nyt centralmotiv eller en modus i forfatterskabet. Erindringen fremstår herfra som en form for retorisk og sprogligt greb, der spænder teksten mellem nu og da, og dermed giver læseren et dobbelt blik på teksten. Et eksempel, som jeg senere vil gå dybere ind i, er *Radioteateret*, 2010, som med teateret som kulisse påtager sig det benspænd at foregå i præsens, og konstant kredser om mindet, dvs. om erindringen og fortiden. Som der står allerede i forfatterens metatekst på side 4: ”Begynd med dit stærkeste minde” (4). Eliza C siger ligeledes til Krysillis: ”Hvad er dit minde?” (5). I *Radioteateret* er alle normale tids- og rumforhold ophævet, og det iscenesætter netop erindringen som en endnu mere central modus.

Udeladelsen, som Elisabeth Friis kalder ”det elliptiske”, vender jeg tilbage til i næste afsnit under en anden betegnelse (Det blinde punkt), da det måske er det mest grundlæggende greb i Pia Juuls poetiske

sprogbrug overhovedet, mens distancen eller den ironiske modus kommer til udtryk på ganske mange måder. Man kunne også sige, at det talesproglige islæt forfatterskabet bærer, særligt definerer distancen eller det ironiske. Pia Juul er nemlig ikke *altid* ironisk, og det er netop derfor, ironien lægger sig så tungt over hendes tekster, når den er der.

### Tekstens blinde punkt

Mange steder taler man om, at sproget i litteraturen er *mere* end et medie (Se fx Skyum-Nielsen 1982: "[Det lader sig ikke] gøre at reducere sproget til et blot og bart medium" (13-14)). Alligevel er det mere end rammende også at sige om Pia Juuls lyrik, fordi forfatterskabet som sådan, (og det inkluderer dets motiviske og indholdsmæssige aspekter), er farvet af en grundforestilling om sproget, som dybest set uterligt og ustyrligt – uden for selv forfatterens kontrol. Pia Juuls lyrik er udtryk for en gennemgående undvigelsesmanøvre, der lader sin læser grundlæggende i tvivl om, hvad stort set enhver sætning eller ytring betyder. Ikke fordi der er tale om nonsenspoesi, men fordi Juuls lyrik først som sidst er defineret af- og forankret i ubestemmelighed. Når der fx i *Forgjort*, 1989 står "Du ligger ned / du ligger alene / huset er dit / døren er lukket / Udsigten hedder havet", så kan der ikke blot stilles spørgsmålstejn ved, hvem "du" er, hvilket hus og hvilken dør, der er tale om, og hvorvidt den lukkede dør er ladet med positiv eller negativ betydning. "Udsigten hedder havet" er grammatisk set en velfungerende sætning, når man ser bort fra, at det er en tung konstruktion, men med to substantiver i bestemt form er man i tvivl om, hvorvidt det er udsigten eller havet, der er sætningens centrale subjekt. Det egentlig vanskelige, som er et helt centralt element hos Pia Juul, har derimod at gøre med den retoriske funktion. Læser man nemlig sætningen retorisk, bliver den først problematisk. For "udsigten hedder havet" problematiserer lige netop dét forhold, at sproget benævner. Havet kan være en udsigt, men i sproget kan de to led aldrig blive "det samme" på den måde, som det ville være tilfældet, hvis udsigten vitterligt kunne hedde noget – udsigter har i gængs sprogbrug ikke navne, og det er derfor velvalgt af Pia Juul at bruge netop "udsigten" som substantiv til at illustrere dette sproglige kviksand. "Udsigten" og "havet" er to forskellige fænomener, selvom de i en bestemt

sætningskonstruktion er to forskellige ord for det samme. Juul fortæller altså gennem sit poetiske sprog, at sproget ikke er til at stole på, for sætningen er så mærkelig, at vores normalsproglige antenner får os til at tøve. Vores idiomatiske og automatiserede sprogbrug indruller os det meste af tiden i en omgang med sproget, hvor vi ikke er kritiske, men det bliver vi nødt til at være, når vi læser Juuls lyrik – for ellers bliver vi ganske enkelt snydt. Når hun her i eksemplet bruger verbet ”hedder” som en slags talehandling, der binder havet til udsigten, tvinges man som læser til at forstå, at der ikke er sammenhæng mellem tegn og betegnet samtidig med, at man er helt på det rene med, hvad der menes. Det er dét, Elisabeth Friis kalder *tegnskepsis*, og som hun selv beskriver i *Pia Juul* gennem eksemplet fra *En død mands nys*, 1993, i digtet, der starter med ”Men jeg ville heller ikke det jeg ville”. Her finder man endvidere eksemplet ”Så råber man lykken”, hvad Friis altså kalder en ”form for med-tekst eller undertekst” (62), hvormed der menes en form for varsel (om at lykken kan være en blandet fornøjelse). Eksemplet bærer det samme ”fungerende men ikke velfungerende” præg som ”Udsigten hedder havet” påkalder, når man ved læsningen reagerer på, at det ikke lyder helt rigtigt. Det er denne opmærksomhed på sproget, som i særklasse tegner Pia Juuls lyrik, og som i virkeligheden er en gestikulation mod alt det, sproget ’gør’ på egen hånd. Det understreges bl.a. i det måske mest citerede Juul-eksempel med Onkel Hector fra *sagde jeg, siger jeg*, 1999:

Desuden gjorde han altid

sådan med hånden

Sådan (Juul 1999: 8)

Ordet ”sådan”s lethed er en gestikulerende og nærmest udfordrende pegen lige ind i dét, man med blikket ellers fast rettet mod den litterære tekst ikke kan se, fordi håndbevægelsen simpelthen ikke ”findes” i den litterære tekst; ”sådan” peger retorisk ud af teksten. Ordet er på én gang fæstningspunkt og forsvindingspunkt.

Marianne Stidsen taler i ”Pia Juul”, i *Danske digtere i det 20. århundrede* III, 2000, om ”det ”blinde punkt”, hvorfra udsigelsen finder sted” (Stidsen, 2000: 392). Jeg tilslutter mig til fulde ideen om det blinde punkt i forfatterskabet, og faktisk mener jeg, at formuleringen af netop dette blinde punkt rammer så meget plet i Juuls lyrik, at det rækker langt videre end udsigelsesniveauet. Det er kendetegnende for retningen af ethvert blik, man retter ind i en lyrisk Juul-tekst: Det synker så at sige til bunds som en gummistøvle i mosevand. I bund og grund består det blinde punkt, som jeg her vil vise, i sprogets evindelige problem med sammenføjjningen af betegner og betegnet, som konsekvent rammer lidt skævt, når de to led skal forenes. Derfor bliver teksten ustabil, hvad enten der er tale om dén, der taler, dén, der tales om, eller dét, der tales om. Juul skriver simpelthen konstant ind i og rundt om dette blinde punkt. Det blinde punkt er til stede i alt, hvad der vedrører udsigelse, form, betydning og retorik, hvilket jo er det meste i en lyrisk tekst. Det er tydeligt, at udsigelsen eller fokaliseringen er uafklaret eller ustabil i Juuls lyrik, men jeg finder altså ikke, at det blinde punkt i forfatterskabet er begrænset hertil. Det blinde punkt er dén ubekendte faktor i det lyriske sprog, som Pia Juuls lyrik over alt tager livtag med.

### Siger jeg igen og igen

Marianne Stidsen taler i artiklen ”Pia Juul” i *Danske digtere i det 20. århundrede* endvidere om forfatterskabets ”enjambement på værkniveau” (Stidsen 2000: 392), hvilket dækker over elementer i Juuls tekster, der går igen i flere af forfatterskabets bøger, og at den næste udgivelse tager fat, motivisk og sprogligt, hvor den forrige slap. Når enjambementet som metafor ligger lige for, skyldes det, at forfatterskabet helt fra begyndelsen er bundet sammen af elementer, der går igen fra digt til digt og fra værk til værk. Dette er et formelt træk, der også fremtræder meget tydeligt hos Ursula Andkjær Olsen, som det vil fremgå – dog bruger de to digtere dette enjambement på værkniveau forskelligt. Som jeg senere skal vise, handler Andkjær Olsens værkbaserede enjambement i høj grad om, at hun arbejder med sin poesi som én stor komposition, som er direkte inspireret af den musikalske måde at arbejde med kompositioner på. Mikroniveauet eller den enkelte tekst fremstår sprængt og løsrevet, mens det ser

helt anderledes ud, når man har et etableret overblik over alle bøgerne, hvor det bliver tydeligt, at de er flettet sammen i et stort sammenhængende værk. For Pia Juul er der en anden grundforestilling knyttet til dette enjambement og gentagen brug af figurer. Det viser sig ved, at gentagelsen af de enkelte elementer gradvist bliver genkendelige som en sproghandling, hvor man ikke i første omgang ser en sproghandling. Det sker efter princippet, at gentagelsen gradvist etablerer en sprogbrug, som bliver genkendelig og etablerer sig i teksten, som den kendte talemåde gør i det sprog, vi bruger funktionelt – dette sker umærkeligt.

Pia Juuls tidlige forfatterskab er ikke mindst præget af dette enjambement, og det figurerer såvel på værk- som på linjeniveau. Således lyder det første digt i forfatterskabets første bog:

skægstubbene på den trivelige

morgenglade mand i shorts med sang, han

slår på en klokke, bukker, byder os

ind.

og jeg er så lille at jeg kan løftes. (Juul 1985/94: 9).

Det indledende digt kan (og bør med rette) læses med den incestuøse ladning, som bogens motto<sup>25</sup> af Anais Nin fra *House of Incest* antyder, og som initierer det tema om kropserfaring, som er gennemgående i forfatterskabet til og med *sagde jeg, siger jeg*, 1999. Men der slås her også en stilistisk og formel tone an, som fra første linje giver forfatterskabet særpræg. Her er ingen versaler, og her er en bemærkelsesværdig markant brug af enjambementet, som fratager teksten enhver form for rytme, men

---

<sup>25</sup> ”My arms were taken away / from me, she sang. I was / punished for clinging”



som derimod oplader den med uregelmæssighed. Den sidste linje ”og jeg er så lille at jeg kan løftes” er nærmest emblematiske. For det første er ’løftet’ som motiv genkommende i forfatterskabet helt op til *sagde jeg, siger jeg*, 1999. Det findes fx også i *Forgjort* i ”Hans smalleste sag / at løfte dig op” (Juul 1989: 24) og i *sagde jeg, siger jeg* i ”Løft engang hvor jeg er tung” (Juul 1999: 16), som jo i øvrigt er en snylteform<sup>26</sup> på Peter Fabers ”Højt fra træets grønne top”, 1848, og ”Jeg løfter dig op mod lyset / så rød at du / næsten er sort, [...]” (36). Løftet (det fysiske løft og ikke talehandlingen at aflægge et løfte) er et eksempel på forfatterskabets mange forskellige måder at bruge enjambementet på værkniveau på, i og med at det breder sig som motiv over mange titler. Derfor er det også vigtigt at ofre det opmærksomhed. Man taler om at løfte noget og om at løfte nogen ind i noget *andet*. Det er ikke en symbolsk, men en idiomatisk tolkning af formuleringen i den urytmiske og brudte form. At jeget kan løftes, kan også læses som en grundlæggende forfatterskabskommentar; Jeget kan løftes, det kan vejes og findes for let og er dermed upålideligt – der anslås altså en sprogtone i forfatterskabet helt fra begyndelsen, som ikke blot giver læseren grund til at nære mistillid til sammenhængen mellem grammatik og semantik, men som også viser, at *jeget selv* nærer denne mistillid.

Andre figurer, som går igen flere steder på samme måde, og som også rent indholdsmæssigt er relaterede til løftet som indholdsmæssig *joker*, er *ræven* og *onklen*, som blev introduceret med onkel Hectors gestus med hånden; ”sådan”. I den tidlige *i brand måske*, 1987, optræder de to faktisk sammen i ”her boede de vilde / senere vores onkler / som alle skød hver en ræv” (Juul 1987: 48). Med tanke på idiomet status i Juuls forfatterskab ligger det lige for at læse ræven, som *dén* ræv, man har bag øret i ordsproget, som betyder, at man er en skjælm. Motivet løber som et bånd gennem forfatterskabet, og optræder igen 27 år senere i *Avuncular* 2014, hvor følgende digt optræder:

\*

De har så pænt tøj på

---

<sup>26</sup> Se kapitel 4 om Ursula Andkjær Olsen for uddybning af begrebet snylteform eller Søren Langager Høgh, 2012.

at man tror de skal

i kirke, men

de skal ud og slå

og ramme og hamre løs

med ræv bag øret og

ulvesmil [...] (Juul, 2014: 24)

Ræven udgør her endnu en variation over dét at være en snydepels og at være snu, som forfatterskabets sprogopfattelse til stadighed kredser om. Ræven findes også i *sagde jeg siger jeg*: ”På gaden om natten / ser jeg en herreløs hund / og løber / fordi jeg er bange for hunde / over skulderen ser jeg / at det er en ræv / Og ræven er vild / men dén skræmmer mig ikke” (Juul 1999: 43) og ikke mindst i *Helt i skoven*, 2005. Med tanke på dens idiomatiske funktion kan følgende eksempel læses i to spor, dvs. at det kan udlægges på to måder: ”Ræven gør / Månen er ny / Ræven gør / Hvad siger den? / Siger den noget? Til mig?” (Juul 2005: 13). Når man læser om rævens gøen, som er det blinde punkt i dette tekstuddrag, bliver man som læser nysgerrig efter to ting. For det første vil man gerne vide, *hvad* ræven siger, dvs. hvad dens gøen betyder, for dens gøen er selve tyngdepunktet i citatet, og svaret er her, at det er det eneste sikre i teksten: Det kan man ikke få at vide. Man bliver også uundgåeligt stillet over for spørgsmålet om, hvorvidt det er ræven, der driver gæk med jeget eller jeget, der driver gæk med én selv som læser. Med tanke på Paul de Man fristes man her til at svare ”What’s the difference?”. Denne tvivl drejer sig om, hvor i teksten det højeste bevidsthedsniveau ligger, og den rigtigste læsning er her, at det må faktisk stå ubesvaret. Rævens henvendelse er åbenlyst af retorisk karakter.

I det lille tekstuddrag om den gøende ræv optræder ræven som en *joker*, med en uforståelig henvendelse, et blindt punkt. Hvis man læser eksemplet med tanke på, at *Helt i skoven* dels er en kriminaldigtsamling

om mordet på Peter Jyde (bogens tredje kapitel, "Mord i skoven"), og dels er en digtsamling, hvor barnets på én gang kloge, naive og konkrete filosofien over sproget står i centrum, kan man altså også se, hvordan ræven har en meget central rolle som det tekstelement, man ikke kan regne ud, jf. ovenstående om tekstens blinde punkt: "Jeg vil så gerne se en ræv. / Jeg vil så gerne se den ræv / Jeg kan faktisk lugte en / om morgenen / måske / Jeg kan faktisk lugte den (ræven) / Hvad ved jeg? / Jeg er ikke et dyr / jeg er ikke / en ræv selv / vel?" (18). Her springer tekstens blinde punkt nærmest op fra tekstsiden. Her er ikke "bare" tale om, at udsigelsesniveauet er ustabilt – for lige netop i dette citat er der faktisk helt fundamentalt tale om en helt almindelig lyrisk udsigelsesinstans. Derimod stiller jeget spørgsmålstegn ved sin egen ontologiske status. Jeget stiller spørgsmålstegn ved, hvorvidt det kan skille sig selv fra den tekst og det sprog, det selv er rod for og danner udgangspunkt for. Det stiller spørgsmålstegn dels ved sin egen troværdighed og dels ved sin afstand til teksten, og dermed ved sin egen troværdighed som tekstens udsigelsesinstans. Derfor er det da også udtryk for en eklatant humor, da ræven dukker op i den sidste tekst i "Ord i skoven":

\*

Så er den der

Ræven

En ræv

Lige uden for vinduet i sneen

For det har sneet

Se!

[...]

Det er for primitivt

Den skuffer mig (Juul 2005: 20)

Her er der ingen tvivl om jegets afstand til ræven, og således heller ikke om jegets kontrol over teksten, i og med, at ræven placeres udenfor. Her arbejder Juul ganske vist med en drivende ironi, som er et retorisk greb (den tidligere fraværende og nok så eftertragtede ræv viser sig nu at være skuffende). Her bliver ræven som figur i teksten om muligt mere kompleks. Over alt hvor den optræder, fungerer ræven som nævnt som repræsentation for ordsproget ”at have en ræv bag øret”, som bl.a. dækker det ironiske sprogspil. Ræven har i de fleste eksempler optrådt som et ustabil og utilregneligt tekstelement, bl.a. med sit fravær. Her dukker den så op, og jeget er skuffet. Der er altså afstandtagen i afstandtagen i forhold til ræven. Ikke bare tekstelementet, ræven, er ustabil – det er jegets forståelse af det også. Ræven er om noget et blindt punkt i Juuls forfatterskab, og bliver altså gennem idiomet om at have en ræv bag øret et gennemgående enjambement (på værkniveau) for det utilregnelige sprog i Juuls forfatterskab. Den er ikke alene om at spille rollen som central figur, men den er ganske tydelig, ikke mindst, fordi den dukker op igen og igen. Det er en grundlæggende præmis i Pia Juuls sprogopfattelse, at ikke engang udsigeren selv har kontrol over sproget. Dette kommer også til udtryk i *Radioteaterets* mest centrale tekst, der slutter således ”*Vi har samlet en håndfuld personer i Studie 2, de er sig selv, men har ikke selv bestemt hvad de skal sige, det har forfatteren, men hende har vi sendt hjem*”(Juul 2010: 9).

Onkelbegrebets centrale plads i Juuls forfatterskab foldes helt ud med digtsamlingen *Avuncular*, 2014, men onklerne findes mange steder i de tidligere bøger. Man møder fx onklen i titeldigtet i *sagde jeg, siger jeg*, 1989: ”Jeg kommer lige fra en underlig onkel / søn af en hund / sagde jeg siger jeg / værre: søn af en puddel” (Juul 1999: 62). Den ironiske og humorbeklædte sprogbrug er ligeledes kendetegnet af den dobbeltsporede retoriske sprogbrug, og er et meget centralt element hos Juul. Jeg vender senere tilbage til onklen, da begrebet, ikke mindst i *Avuncular*, 2014, iscenesættes med indiskutabel tydelighed.

Pia Juuls forfatterskab er gennemgående en udforskning af, hvad sproget kan, hvad man kan gøre med sproget, og hvad dets spændstighed rækker til. Gradvist bliver forfatterskabet i højere grad retorisk, for

i *sagde jeg, siger jeg*, 1999, at tematisere *benævnelse* direkte. Allerede i den anden tekst i bogen lyder det ”Ved barnedåben lyder / navnet nyt og næsten ubrugt”. Når et navn lyder ubrugt, er det fordi, man endnu ikke har vænnet sig til at bruge det, og det derfor endnu ikke er blevet ét med det, det benævner. Med vanen følger også nedtoningen og glemslen af mulighederne i et ord og overvejelsen over, hvorfor man netop valgte at give præcis dette navn, dette ord, til dette menneske eller denne ting. I *sagde jeg, siger jeg* står der: ”I Kaunas jubler turisten: Ja! Kom, kom, herhen, helt stille, / det sprog vil jeg lære, / dit navn i vokativ som det første / og siden skal alle små børn / jeg føder ha samme utrolige navne / som dig / - og dig og dig” (Juul 1999: 10). *sagde jeg, siger jeg* er en digtsamling, som stiller sig mellem nutid og datid eller erindring, hvilket jo også kan ses af titlen. Den tematiserer benævnelse og udsigelse, selve det at *sige*. I titlen *sagde jeg, siger jeg* ligger en understregning af, at det, der blev sagt før eller i fortiden, er det samme, som det der bliver sagt *nu*, og at det alligevel er noget andet, dvs. at afstanden har indskrevet ordets forandring.

Pia Juul kredser til stadighed om sproget som noget, man kan bruge kreativt, også i den helt almindelige omgang med det. Det kræver, at man lægger afstand til ordet, og forholder sig nysgerrigt til det, selvom man mener at vide, hvad det betyder. Som oftest går lyrikken ud på at udfordre, ja lige frem opfinde, nye ord og nye ords betydninger, men hos Juul går udfordringen af sproget som sagt den modsatte vej, og hun vælger dagligdags og funktionelle ord til sine undersøgelser. Undersøgelsen af disse ord lader som oftest ordet transformere sig fra substantiv til at blive et helt begreb. Som sagt er onklen ét af de mest gennemskrevne ord, generelt i forfatterskabet og i særdeleshed i *Avuncular*, 2014. Her står det på den allerførste side, efter den første asterisk:

\*

Hvad er en onkel

Et ord

slå det op

men vent lidt med at slå det op

lad mig først føle noget

onkel er fjernt fra alle opslag

en længsel efter et trygt øjeblik i en

barndom men ikke en person det er en

tilstand i ordet, måske i o

måske i bogstavet o som udtales å. Oh. Åh. Oh du onkel (Juul 2014: 7)

‘Onkel’ er et almindeligt dansk ord, og et substantiv alle kender indholdet af. Det er knap så betydningsmættet og litterært ”befængt” som både ‘tante’ og ‘far’, men det har umiddelbart mere potens end ‘søster’ og ‘bror’. Onklen er endnu et eksempel på, hvordan Pia Juul tager det genkendelige, et ord, som findes i talesproget, og vender vrangen ud på det, så det så at sige klædes nøgent helt ned til sin oprindelighed. Hun bruger ikke blot ordet ‘onkel’ i en poetisering, men dissekerer og begrebsliggør det. Her ses igen den lyriske agenda, en form for skjult poetik i Pia Juuls poetiske forfatterskab, så er det netop at befri talesproget for automatik og klæde det af for betydning, for i stedet at genoplive det retorisk. Det er der ikke megen billedpoesi i, og det er som sagt en hovedpointe i min undersøgelse af Juuls, Moestrups og Andkjær Olsens lyriske forfatterskaber at vise, hvordan disse forfatterskaber så at sige bedriver poesi på en ny måde. Pia Juul er den første af de digtere, jeg her forbinder med hinanden i en særlig sprogpoetik, til at tage opgøret med den betydningsmættede trope og i stedet sætte det enkelte ords brugsfunktion i centrum for en undersøgelse i lyrikken. Resultatet er hverken den lyrisk afstandtagende tekst eller en tekst, der ikke interesserer sig for, hvad lyrisk sprog er, men i stedet en lyrisk tekst, der fungerer på en helt anden måde, end teksterne i den firsergeneration, som Pia Juul tager sit faderopgør med. I det ovenstående citat bruger Juul apostrofen, henvendelsen, på en måde, der

åbenlyst parodierer det romantiske udråb, og her bliver den retoriske funktion klart ironisk. Det ændrer dog ikke på, at udråbet fungerer som den henvendelse, dekonstruktionen sætter i centrum i sin retoriske læsning af lyrik. Dette citat, almindeligheden i ordet ”onkel”, den talesprogsnære tone samt ikke mindst den parodierende afslutning med den umisforståelige romantiske hilsen gør det meget oplagt at læse *Avuncular* og dermed onkelbegrebet retorisk. Som jeg var inde på tidligere, gør det onkelbegrebet til *et træk* ved teksterne.

Den leksikalske undersøgelse af ordet ”onkel”, som løber i bogen fra 38 til 49, viser da også, at ”onkelagtigheden” (jf. paratekstens genrebetegnelse) spænder fra de sproghistoriske og definatoriske forklaringer på ”avuncular”, ”onkelagtig”, ”onkelig” og ”onkel” over konkrete onkler som Birger, Asgeir, Thøger, Jan, Emil, Tage, Rikard, Poul og Jens til idiomatiske former, som i højere grad tillægger ordet semantiske konnotationer i det spanske ord *tío*, Næsehornet i børnesangen ”Elefantens vuggeviser” og ”onkel Anders”, som her ikke skal forstås i betydningen ”en onkel, der hedder Anders” men først og fremmest som ”tegneseriefiguren Anders And”. Spændstigheden i begrebet bliver tydelig, i og med at der danner sig et helt onkelsprog i *Avuncular*, som udgøres af alle de forskellige måder, ordet bruges på, og som kan knyttes sammen i ”onkelagtigheden”. Juul kunne også have valgt et andet kerneord end ”onkel”, og det understreges bl.a. i den tematiske streng af død, der løber gennem bogen, og som jeg vender tilbage til i læsningen af forfatterskabets bevidsthedsmæssige aspekter. Onklen er åbenlyst et retorisk greb i teksten, og det ses da også i samlingens sidste digt: ”Husk dine onkler. Husk dine børn. Husk dine børn især, som børn, de forsvinder. Men onklerne forsvinder først. Og pludselig er man det selv. En onkel, flink og rar og rummelig og af en gammel verden” (Juul 2014: 55). Sådan som ordet bruges i *Avuncular* er ”onkel” noget alle kan blive og derfor noget, ”sproget gør” – det er dét, der menes med ”onkelagtige tekster”. Der gøres stilfærdigt op med den kønslige binding, ordet har ”i virkeligheden”, og det understreger med al tydelighed præcis meningen med den grundige forskning i ordet, Pia Juul laver i *Avuncular*, nemlig at sproget ikke begrænser – det er den funktionelle brug af det, der begrænser sproget, og som er et gennemgående budskab i Pia Juuls lyrik.

Det er et almindeligt synspunkt, at den retoriske måde, dekonstruktivisterne læser lyrik på, er pointeløs – det er ikke engang en ny vittighed længere. Men derfor er det så meget desto vigtigere at påvise, hvordan netop den type af lyriske tekster, som jeg læser i denne afhandling, åbner sig ganske overraskende, når de læses retorisk. Disse tekster er nemlig i sig selv pointeløse, såfremt en *pointe* regnes for et i teksten iboende betydningslag. Hvis der ikke er dybere lag af betydning i en litterær tekst, kan det være svært at stille noget op med den, og det viser sig da også ofte i, at den kritiske undersøgelse af årtusindeskiftepoesien så at sige sniger sig til en meget overfladebehandlende omgang med den sprogligt udfordrende tekst. Pia Juuls forfatterskab er helt grundlæggende en undersøgelse af sprog, og af hvordan brugen af et ord, dets *sigen*, kan både åbne det og forandre det. Hvor de mest markante digtere som Thomsen, Tafdrup og Strunge i fx 1980'erne afsøgte det æstetiske sprog for dets dybde og sågar oplevede poesien som et særligt, kvalificeret (blåt) rum, kan man sige, at årtusindeskiftelyrikerne, med Pia Juul som pioneren, i højere grad gennem deres poesi demonstrerer en undersøgelse af hverdags- og talesproget og de aspekter og potentialer, talesproget har, som man ikke tænker over i sin brugsomgang med det. Forfatterskabet er simpelthen en afdækning og en undersøgelse af, hvad sproget kan. Med andre ord kan man sige, at det er en undersøgelse af sprogets retoriske rækkevidde: af hvad sproget kan af sig selv. Juul spørger således i *sagde jeg, siger jeg*: ”Hvorfor / betyder ordene / ingenting når følelsen gør” (Juul 1999:41). Ordene betyder slet og ret ingenting løsrevet og i sig selv, men agerer altså på egen hånd i den lyriske tekst. Det er det, Juul viser i sin lyrik med sit henvisningssvage sprog og den meget store grad af blinde punkter. Et andet blindt punkt, er mordet på Peter Jyde i ”Mord i skoven”, der aldrig opklares men skrives rundt om. Idiomer, lyde, udsigelse og iscenesættelse er meget centrale aspekter af Pia Juuls lyriske forfatterskab.

### Skoven ligner en skov

Det er et karakteristisk træk ved Pia Juuls lyriske forfatterskab, at der især i udgivelserne efter *sagde jeg, siger jeg*, 1999, forekommer passager af prosalignende karakter. En genreundersøgelse ville først og fremmest stille spørgsmålstegn ved, hvorvidt man så kan tale om lyrik? Dette synes dog overflødigt, når



man læser de lyriske tekster retorisk, for dette greb på teksterne gør det tydeligt, at det ikke er de narrative træk, der er dominerende. Frank Kjørup diskuterer grundigt forholdet mellem prosa og vers i *Sprog versus sprog*, 2002, og siger bl.a.:

Der er grund til at præcisere at det ikke er "formen" der bindes, som om formen eksisterede forud for bindingen, men sproget der bindes i og med formen; og det således bundne sprog fremtræder da i denne form der igen kaldes vers. Den afgørende egenskab ved formen er altså ikke at den er "bunden" men at den er bindende. Versifikation udgør altså en binding af sproget [...] som er væsensforskellig fra den 'binding af sproget' eller altså 'form' som prosaen repræsenterer (Kjørup 2002: 154).

I undersøgelsen af en lyrik, der på alle mulige måder har et talesprogsnært ideal, og hvor forholdet mellem vers og prosa ikke kommer sig så nøje, er dette et vigtigt perspektiv. Det "lyrikagtige" ved Juuls tekster er nemlig ikke, at de optræder i hverken bunden eller ubunden form i vers, men at formen, selve Juuls brug af (eller rettelig: leg med) narrativet, og ikke mindst dets opløsning, alligevel er med til at karakterisere hendes lyriske forfatterskab. De to mest basale discipliner i narratologien er udsigelsesanalyse, dvs. fortæller- og synsvinkelanalyse (se Genette, 2004, opr. 1983) og kompositionsanalyse (se Chatman 2004, opr. 1978). Med tanke på tekstens blinde punkter er det oplagt at se på prosafragmentet som et narrativ, men man vil også hurtigt opdage, at det reelt ikke åbner teksten<sup>27</sup>. Det, der er på færde hos Juul, er en generel udfordring af automatforståelsen af, hvad sprog er, hvad en sætning er, men først og fremmest hvad en sætning med et forståeligt indhold er, og derfor også dybest set hvad poesi er. Derfor er der ikke bare tale om, at teksten har et udfordrende lag af betydning, men derimod at den ikke betyder, men den agerer.

*Helt i skoven*, 2005, er den første af Juuls digtsamlinger, der for alvor udfordrer den lyriske form. Bogen består af tre afsnit: "Ord i skoven", "Fra min dagbog" og "Mord i skoven". Det første kapitel består af

---

<sup>27</sup> Birgitte Stougaard Pedersen skriver i artiklen "Lyden af en stemme i skriften" (som i øvrigt primært handler om Mette Moestrup), at "Litteraturens stemme som videnskabeligt felt diskuterer forholdet mellem den personlige, talende, autentiske stemme og den neutrale stemme. Dette felt er således rundet af eller arbejder videre med dikotomien omkring skriften som henholdsvis noget andenrangs (afledt mundtlighed) eller den skriftlige stemme som en særlig (og muligvis mere kompleks?) erfaring. Ligeledes arver den narratologiens og strukturalismens bestemmelser af den implicite fortæller som ikke-identisk med den eksplicite forfatterintention (Stougaard Pedersen 2012: 79)

regulært af lyrisk tekst, og er barnets filosofien over sproget, mens det andet kapitel i høj grad består af prosafragmenter, og det tredje springer tilbage til den lyriske form, men er bygget op som et narrativ i form af kriminalgåden om mordet på Peter Jyde.

”Ord i skoven” består altså af en række lyriske tekster. Her finder man en homodiegetisk og indrefokaliseret udsigelsesinstans, dvs. en for den lyriske genre klassisk førstepersonsstemme, hyppigt brug af enjambement, rim, bogstavrim og masser af intertekstuelle lån, eller hvad Søren Langager Høgh i *Hybridernes paradis*, 2012, med et nyt ord kalder *snylteformer*, dvs. ”indlån fra sproglige floskler, ordsprog, den danske sangskat, litteraturhistorien, eventyr, filosofihistoriens teoremer, politiske slagsord, reklameslogans m.v.” (Høgh 2012:179). Disse snylteformer er et meget markant træk hos alle denne afhandlings tre digtere, og kan på sin vis sige at være deres tydeligste formelle fællestræk. Snylteformen er mere end ”blot” en intertekstuel reference, i og med at den fordrejer og poetiserer tekstfragmenter, idiomer, verslinjer mv.

Skove er som bekendt afgrænsede oaser, som man kan være i, gå ind i og ud af. ”Fra min dagbog” står kapitelmæssigt midt imellem, altså *inden i* de to skov-afsnit. Der nævnes i *Helt i skoven* tre fysiske og distinkte steder, nemlig *Tjørnelunde* ved Høng, som eksempel på et landskab, *Hotel du Nord* ved Hobro, hvor jeg holdt digtersalon og havde en drøm, og Ted Hughes *Mindesmærke* og *poesisti* i *Belstone*. Det vigtigste og mest præciserede af disse steder er det midterste, nemlig *Hotel du Nord* i Hobro, og i øvrigt er det efter bedste vurdering dette hotel, der ses på omslaget af *Helt i skoven*. Én af bogens helt centrale passager lyder:

\*

GT

Engang på Hotel du Nord i Hobro, i Den skandinaviske suite, holdt jeg om dagen digtersalon, og om natten ankom en dværg med en drøm. Han var kun en dværg, fordi jeg var kæmpe, hans kærlige ord var dog helt monstroser. Jeg erklærer dig min uhyre kærlighed, fremstammede han, og jeg lod mig glide ned ad væggen, indtil hans voldsomme mund var ud for min.

Jeg så ind i hans kuløjne og sugede til. Du är så vacker, jag går sönder, gräd han, og tårerne funkledede i de øjne. Jeg lukkede mine egne i et svimmelt øjeblik, men så kan det nok være, piben fik en anden lyd.

Du er en simpel togkonduktør, fnyste han. Hvad mere er, du kan ikke tiderne. Hvad bestiller du her i kupeen, ud med dig, ud. Jeg havde holdt digtersalon hele dagen, så det kom som et chok at vi stod i et tog. Når du har læst køreplanen, kan vi måske tales ved. Dermed drejede han om på hælen og gik (Juul 2005: 26).

Tim Cresswell påpeger i *Place. A very short introduction*, 2004, at der er tre ting, der afgør, om vi kan tale om et sted: Placering (her Hobro), Fysisk form (her hotellet) og fornemmelse for stedet. I *Helt i skoven* fremskrives fornemmelsen ved, at dværgen *ankommer til hotellet* med drømmen – dværgen er ikke ”i” drømmen, men simpelthen *på stedet*, Hotel du Nord. Drømmen tildeles til at begynde med sekundær betydning via ordet ”ankom”, fordi netop ankomsten centraliserer hotellet i sætningen og gør *Hotel du Nord* til citatets centrale led og dermed til et rigtigt fysisk sted uden for drømmen – alting i sætningen forholder sig til hotellet. Derfor bliver det hotellet, der umærkeligt bliver fundament for læsningen og for oplevelsen af teksten. Hotellet ses naturligvis på billedet, men som tekst bliver det til ved beskrivelsen af ”ankom en dværg med en drøm”, som jo firkantet sagt ikke kan skildres på et billede. Man får dermed en taktil fornemmelse for det hotel, man ser på billedet.

Ifølge en note bag i bogen er seancen på Hotel du Nord et benspænd fra Göran Tunström om at gøre en bestemt hændelse til litteratur<sup>28</sup>, og det er en vigtig detalje at få med, for det er faktisk præcis dén bevægelse, der finder sted i teksten.

Benævnelsen af hotellet fylder ikke mere end få linjer, men som læser er man ikke desto mindre fuldstændig med på, at her beskrives et *sted*, hvor jeget har været, hvor der har været digtersalon, og hvor hun har sovet. Den stærke forankring af stedet står i åbenlys kontrast til det forhold, at teksten gradvist viser sig at være forankret i en drøm. Der sker et konkret skift i modus fra tekst*stedet*, dvs. hotellet, hvor digtersalonen udspiller sig, til drømmen, hvor dværgen siger ”Du er en simpel

---

<sup>28</sup> Noter lyder: s 26: Niels Svarre Nielsen oplyser, at en overnatning på et trekantet værelse på Hotel du Nord i Hobro i 1961 kostede 7,50 kr. GT er Göran Tunström, som forlangte, at jeg gjorde en bestemt hændelse til litteratur (Juul 2005: 60)

togkonduktør”. Hele citatet består derfor i en bevægelse fra virkelighed til drøm. Til at begynde med har jeget selv kontrollen over teksten. Med udsagnet, der retorisk med Austins ord benytter sig af en performativ (”Du er en simpel togkonduktør”), transformeres jeget fra digter til togkonduktør. Det sker godt nok i drømmen, og man kunne hævde, at det derfor ikke skal tages for pålydende, men pointen er, at teksten nivellerer forskellen mellem virkelighed og drøm. Med talehandlingen overtager dværgen ikke bare drømmen men også kontrollen over teksten fra udsigelsesinstansen, jeget. Jeget udtrykker ligeledes overraskelse over at befinde sig i toget, hvilket altså må læses som en erkendelse af, at det ikke kan kontrollere teksten; at teksten agerer på egen hånd, hvilket udtrykkes billedligt i underbevidsthedens drøm. Som sagt er der tale om lyrisk tekst, som til forveksling ligner prosa. Men det er også klart, at teksten, om dengang jeget holdt digtersalon i Den skandinaviske suite, benytter sig af nogle andre virkemidler end narrativitet – den benytter sig åbenlyst af retoriske virkemidler. Teksten har nemlig et retorisk tilsnit i og med, at den udfolder, hvordan drømmen taler parallelt med virkeligheden og får læseroplevelsen til at fluktuere mellem det tekstlige sted, Hotel du Nord i Hobro, og drømmen, der er situeret i toget, som bliver et konkret modstykke til det litterære sted.

Teksten demonstrerer altså, hvordan sproget kan agere retorisk og skabe tekstlige realiteter med talehandlinger, dvs. benævnelse. Denne læsning fremstår stærkere end den læsning, som er baseret på de narrative greb – og det er da også tydeligt, at den narrative fremdrift kun kan siges at være svag i citatet. Talehandlingen udgår fra dværgen, tekstens ustabile figur og således ikke fra jeget. Tekstens blinde punkt er derfor dværgens besiddelse af den sprogligt diffuse og retoriske magt, som jeget ikke kan kontrollere. Til at begynde med læses teksten sådan, at det højeste bevidsthedspunkt ligger hos jeget, men det svinger altså over til dværgen, drømmefiguren, med dværgens talehandling og degradering af jeget som kontrolhavende. I og med at drømmen jo foregår i jeget, og som drøm må siges at rangere lavere på en troværdighedsskala end den såkaldte virkelighed, kan man så tematisk diskutere, hvilken validitet dværgens ytringer har. Men retorisk bliver drøm og sted, dvs. virkelighed, i tekststykket sidestillet sprogligt og udmønter sig altså i to spor, hvor drømmen kan siges at stå stærkest.

Således er prosafragmentet, der udspiller sig på *Hotel du Nord* i Hobro, endnu et eksempel på, hvordan Pia Juuls lyriske tekster er umulige at fastholde (dvs. at sige noget endeligt og *gældende* om), men grundlæggende må siges at være funderet på et retorisk fundament. Citatets retoriske greb og forrykkelsen af tyngdepunktet kan konkret påvises som det sted, teksten bliver til litteratur, som Tunströms benspænd fordrer.

I den tidlige digtsamling *Forgjort*, 1989, står der ”Roman” over bogens næstsidste digt til højre på siden som det første *efter* asterisken. Det er samme sted, som der står ”GT” over teksten om drømmen på *Hotel du Nord* i *Helt i skoven*. Pia Juul udtaler i interviewet i *Den blå port*, vol. 56, som jeg tidligere citerede i en note, at hun ikke er særlig interesseret i genrer. Under alle omstændigheder har hun her følt sig kaldet til at udfordre romangenren, og det har med tanke på uddraget fra *Helt i skoven* god mening.

\*

#### *Roman*

Jeg lader dem vågne en morgen i et stort hus med

næsten tomme rum. Sengetøjet knitrer ikke

for det er brugt og blødt.

Den ene er tynd

Den anden er ikke nøgen – det er en kvinde,

hun er klædt i mange lag stof, der er silke og

bomuld,

tyll der stikker, uld der kradser, det er alt sammen,

sort,

hun vil ikke tage det af,

hun tager det aldrig af, men han har rørt ved

hende,

nu rører han ved hende igen

[...]

Jeg lader dem ligge hvor de er

vågnet,

de kan blive liggende dér, lad dem ligge, lad hans

tøj

være blevet borte [...]

Lad dem være (Juul 1989: 40)

Udsigelsesinstansen er igen interessant. Der er på flere måder tale om et klassisk udsigende jeg, men altså om et jeg, som ikke er agerende i teksten, eller med jegfortæller, der til at begynde med taler som om vedkommende er synonym med forfatteren og ”styrer” begivenhederne, i fx ”Jeg lader dem [...]”. Med tanke på påtegningen ”Roman” er det altså tydeligt, at Juul her udfordrer de grundlæggende narrative konventioner – hun bevæger sig ind på fortællingens arena, som hun aldrig lader udfolde sig – hun negerer simpelthen den narrative fremdrift. Det ses bl.a. også i, at digtet først og fremmest er karakteriseret ved negationer. Sengetøjet knitrer ikke, den ene er ikke nøgen, hun vil ikke tage tøjet af, hun tager aldrig tøjet af osv. Tekstens primære negation finder man dog til slut i jegets ”Jeg lader dem ligge”, som ganske påfaldende ikke er en negation, hvad angår syntaks. Derimod bliver negationen til en aktiv talehandling. At lade nogen eller noget ligge er normalt ikke en talehandling. Men når man sætter sin tekst ind i en ramme, (som det sker med ”roman”, der med asterisken altså må forstås som en

fortegnelse), og lader den dreje sig om selve udsigelsens autoritet, bliver selv dét at lade nogen ligge til en talehandling. Dette gentages i bydeformen: ”Lad dem være”, som afslutter teksten, som et apostrofisk udråb.

Det er litteraturteoretisk børnelærdom, at man skal være påpasselig med at forveksle fortælleren med forfatteren. Derfor kalder det da også på ekstra opmærksomhed, at dét, der fremsættes som tekstens øverste bevidsthedsniveau, fralægger sig den udsigelsesmæssige kontrol, men bliver en påkaldelse af noget ubestemt. Bydeformen tiltaler en udefinerbar instans, som nødvendigvis må læses som digtets udsigelsesmæssige autoritet; Den, der kan ”bestemme” over de to ”roman”-figurer, der ligger og vågner i et stort hus. På samme måde som der i teksten om drømmen på *Hotel du Nord* sker en umærkelig overgang fra realitet til drøm, sker overdragelsen af den sproglige kontrol eller den tekstlige autoritet ligeledes her glidende over to sætninger: ”Jeg lader dem ligge hvor de er / vågnet, / de kan blive liggende dér, lad dem ligge, lad hans / tøj [...]” (Juul 1989: 40). Det udsigelsesmæssige tyngdepunkt i teksten glider næsten umærkeligt jeget af hænde og i stedet ind i et blindt punkt, som man ikke kan redegøre for med tekstbelæg. ”Roman” er derfor endnu et fint eksempel på, hvordan Juuls lyrik ikke kan læses med et klassisk vokabular til digtanalyse, men at der i hendes digte er en grundlæggende agenda om at vise, hvordan sproget dybest set ligger uden for enhver kontrol.

### Lyden af dét

*Radioteateret*, 2010, har genrebetegnelsen *digte* på omslaget, men er dét af Juuls lyriske værker, der i højest grad, jf. titlens bestemte form, fremstår som et sammenhængende værk – med modifikationer, naturligvis. Også *Radioteateret* er med sin klang af dramatik (og i det hele taget af *værk*) fristende at læse som et narrativ. Det viser sig også i denne bogs tilfælde at være en dårlig ide.

Med titlen tales på to niveauer, idet genrebetegnelsen med Gérard Genettes vokabular (se Genette, 1987) hører til parateksten alene, mens titlen, *Radioteateret*, kan siges både at høre til parateksten og at være en del af værkets fiktion – hvilket jeg vender tilbage til. Der lægges altså allerede med denne

skelnen en diversitet ind i værket, som giver udtryk for en problematisering: Læseren skal læse en digtsamling, som i virkeligheden er et radiospil. Eller er værket omvendt et radiospil, som i virkeligheden er en digtsamling? Det er en indlejring i bogen, at den vil anspore læseren til at mene, at ”*Radioteateret* er et radiospil” før læsning, og at ”*Radioteateret* er en digtsamling” efter endt læsning, eller som der står på side 28: ”ELIZA C: [...] Den forestillede en fugl / PETER JYDE: En havørn der var en grib?”.

Omslagets forside viser en gammeldags FM-radio med drejeknap, som er indstillet på frekvensen ”Koblenz”. Digtsamlingens sidste tekstsider 68-69 indeholder persongalleriet, som er opstillet som i manus til et klassisk skuespil, men indeholder betydningsladede bemærkninger, som fx ”Eliza C, (10), (20), (40), (60), hovedperson, synes hun selv” (Juul 2005: 68). Selve teksten har få kursiverede regibemærkninger og består derudover primært af persongalleriets replikker over 67 sider. Bogen er i lige så høj grad et drama, som *Helt i skoven*, 2005, er en montageroman i krimigenren. *Radioteateret* er dog ikke opdelt i afsnit, men er så at sige et skuespil i én akt uden underafsnit.

Man bliver *tunet ind* på *Radioteaterets* meget høje grad af sammensathed med den nævnte dobbelthed af drama og lyrik i titel og undertitel. Der er også i dette værk tale om en sprogbrug, der bevæger sig samtidigt i et realspor og et poetisk spor – i *Radioteateret* er det dramaets genreforventninger, der opretholder realitetsniveauet, mens den poetiske diskurs ligger indlejret heri. Det poetiske spor i *Radioteateret* er tilrettelagt således, at det umiddelbart underordner sig dramaet, som synes at dominere, men værket spiller netop på denne underordning, som alt efter måden at læse *Radioteateret* på også kan kaldes sideordnet eller endog overordnet.

Som indledning til en gennemgang af stemmer, lyde og manglen på lyde i *Radioteateret* vil jeg endnu engang påpege eksistensen af den dikotomi, som genreforventningerne i titel og genrebetegnelse etablerer. Værket består så at sige af to tekster; et drama (jf. undertitlen ”Vi sender: Koblenz”) og en digtsamling (jf. genrebetegnelsen ”digte”), som markerer to komplekse spor i læsningen. Overordnet



kan man tage udgangspunkt i, at *Radioteateret* læst som drama vedrører indholdssiden, mens *Radioteateret* læst som digtsamling vedrører teksten som form eller som retorisk sproghandling. Stemmeniveauet gennemgås omfattende af flere grunde: For det første fordi værkets tekst overordnet er stemmernes replikker. For det andet fordi analysen af stemmerne viser *Radioteaterets* mange sprogholdninger og tekstniveauer, og for det tredje fordi stemmebegrebet i *Radioteateret* er mere end personbundet udsigelse og indholdsmæssig kompleksitet. Stemmen er som lyd medieret i radioen og fungerer som metafor for tekstbegrebet, som medieres i bogrammen på samme måde, som lyden medieres i radioen.

Persongalleriet i *Radioteateret*, som er at finde på bogens sidste to tekstsider, er stort og i sig selv komplekst. Det består af personer, der på kryds og tværs er beslægtede, står i relation til hinanden eller har absolut intet med hinanden at gøre (heller ikke i *Radioteateret*). Nogle er gengangere fra andre af Pia Juuls værker (Elly Byde, Flemming, Peter Jyde, Hanne Birgitta og Grete), andre er historiske personer som fx Hildegard, Krysillis, Hauptmann Brüll og Ludvig Bødtcher, eller personer, som hentes fra politisk, dansk kontekst som fx Den glade hjemmehjælper, som primært taler om slægtsgården (Friis 2012:49). Der er personer, der optræder alene som deres funktion (Dramaturgen, Reporteren og Forfatteren), og endelig er der byen Koblenz, der fører sin egen stemme, og som det første problematiserer og diskuterer radiospillets italesættelse af sig selv, ikke bare som fiktion, men også *internt i fiktionen*. En hvilken som helst stemme kan gives rollen som Hildegard, men en stemme kan ikke være en tysk by, for en by har ingen talende stemme. Hvis en by har en stemme i et drama, iscenesætter dramaet altså fiktionens realisme som punkteret. Godt halvvejs i teksten siger Koblenz selv:

Romerne forlod mig i 402, hvorfor? Åh romere

hvorfor forlod i mig? I kaldte mig *Confluentes*,

sammenflydende, intet har siden været det

samme, som intet siden kan være, jeg ved det, jeg

ligger jo her ved floden og ser det. (Juul 2005:48).

Koblenz bliver som retorisk figur det tekstelement, der rummer de øvrige stemmer i sig, samtidig med at den selv er givet stemme i teksten. Koblenz er *sammenflydende*, fordi den er midtpunkt, den er tekstens højeste udsigelsesniveau i og med, at forfatteren ”er sendt hjem”. Den er ”frekvensen”, den er lydbølgens niveau, og derfor er den som tekstelement højt rangerende som udsigelsesinstans. Byen er selve titlen på dramaet, hvilket fremgår af værkets undertitel, som er ”Vi sender: Koblenz”. Den underordner de øvrige stemmer under sig selv, i og med at den udsender stemmer i radioen og rummer dem, som en by rummer sine indbyggere. Den er altså formen på fiktionen. Men den er også sideordnet, fordi den er en deltagende figur i fiktionen. Den har selv stemme og indgår i dramaet på indholdsplan. Koblenz er *sammenflydende*, fordi den er svær at placere entydigt, og den er et delta for dramaets polyfoni af stemmer, som for fleres vedkommende kun har det tilfælles, at de optræder sideordnet i *Radioteateret* og ikke forholder sig til hinanden. Koblenz er derfor en krydsning af form og indhold, af drama og digt, men netop dette er ikke et bevidsthedsniveau hos den selv, lige som dens ontologiske beskaffenhed også er den selv en gåde. Koblenz siger: ” Det kan være jeg er en by med / ethundredesyvtusindtreoghalvfems /indbyggere. Det kan være [...] Det kan være jeg / ligger på venstre bred af Rhinen”(11). Fiktionen i værket iscenesættes også her. Koblenz har en fornemmelse af ”virkeligheden”, den diskuterer muligheden af en virkelighed, den ikke selv kan præcisere med sit ”det kan være”. Der bliver derfor etableret et ”indenfor” og et ”udenfor” *Radioteaterets* fiktion, som mimer den dikotomi mellem drama og lyrik, der opretholder en dobbelt sprogholdning i teksten. Dramaet ”Koblenz” opretholder fiktionen, mens *Radioteateret* som digtsamling punkterer selvsamme fiktion.

Replikkerne, dvs. stemmerne, udgør som anført langt den største del af *Radioteateret*. Sideteksten sætter endvidere stemmerne yderligere i relief. En del af denne sidetekst handler nemlig, som omtalt om *lyd*,

som jo ret beset er essentiel for radioen som medium, ikke mindst set i lyset af, at der her er tale om et værk, som er bygget op af en række stemmers polyfone harmonier og disharmonier:

Nattergal høres.

Der er lyde i haven, men haven har ingen lyd i

sig selv. Græsset gror, men hvordan lyder det når noget

vokser. Forskellen på græsfrøet i den tromlede jord og

det lange grønne strå jeg ufraværende stikker ind

mellem tænderne er ikke hørlig. Fem minutter med den

lyd, græssets uhørlige vækst en morgen med dug

Bilen igen. (10).

Dette tekststykke tematiserer lyd, men i virkeligheden beskriver passagen ikke-lyden i de hørbare lyde som det centrale. Gennem det at beskrive forholdet mellem lyd og ikke-lyd refererer Juul med *Radioteateret* til en dansk avantgardetradition. Her ses også en reference til Per Højholt og hans beskrivelse af fraværs nærvær i *Intetbedens grimasser*, 1972. Højholts poetik handler om showets æstetik, som han kalder tom gestikulation, og som han beskriver gennem begreber som *varighed*, *arbejde i ren form*, *intetbed i eksaltation* og *destruktion af betydning*. Hos Højholt er fraværs fravær sproget (eller rettere kunsten), mens fraværs nærvær altså er billede på fremsættelsen af værket, det er gestikken i frembringelsen. Her er Marcel Duchamp og installationskunsten endvidere en åbenlys reference. Juul laver, for at blive i Højholt-terminologien, den *manøvre* så at sige at omvende fortegnene ved at beskrive det, man kunne kalde *nærværs fravær*, altså det modsatte af fraværs nærvær. *Radioteateret* gestikulerer lyd, og teksten får opmærksomheden rettet på lyden ved at lade den være fraværende:

Lyden af, at alt står stille i Eliza Cs hoved ved denne

erindring. Lyden af at hendes blod er stivnet. Lyden

af at hun stadig bliver ulykkelig når hun ser sig selv

vælde på cyklen. Sommeraftenen håner hende. Lyden

af dét. (Juul 2010: 51)

Dette sættes naturligvis på spidsen af det forhold, at disse lyde, som ikke er lyde, dvs. ”ikke-lyde” (man kan ikke høre blod stivne), sendes i radioen, som udelukkende kan mediere lyd, og som ganske enkelt ikke har en funktion uden lyd. Det er tom gestik i højholtsk forstand<sup>29</sup> - og set isoleret i Pia Juuls forfatterskab er de endnu et eksempel på arbejdet med tekstens blinde punkt. Foruden tematiseringen af lyden gennem negation, spiller dette tekststykke også på synsvinklen, som jo er blændet af radiomediet. Eliza C hævdes at ”se sig selv vælte på cykel”. Her taler teksten også i to spor. Det opførte drama kommer her til kort: Den sceniske opførelse kan ikke fremstille en person, der ser sig selv udefra i præsens – det kan kun ske i den poetiske tekst og ikke i den forvaltning af tempus, dramaet kan arbejde med, så i dramasporet må tekststykket læses som en grammatisk modulation af erindringens tempus: Teksten står i præsens, men dramaet kan kun formidle det som noget, der *ér* sket. Derfor skal ”når hun ser sig selv vælte på cyklen” læses som en underforstået formulering af ”når hun ser *for sig* hvordan hun *faldt* på cyklen”. I dramaet underforstås præteritum, dvs. at teksten også er underlagt tidsmaskinen. Som æstetisk udtryk i digtsamlingen fremstår det at se sig selv udefra som en metaforisering af subjektets forskydning fra sig selv og deraf en højere grad af selvindsigt. Synssansen tilskrives altså en fiktiviserende evne på samme måde, som radioens ikkelyd tilfører hele begrebet om ”at høre” en fiktivitet, som kun kan findes i litteraturen og kunsten.

---

<sup>29</sup> For en udfoldelse ”i praksis” kan man fx henvise til Højholts *Turbo*, 1968. På pladen *Turbo – en space fiction*, 1968, kan man høre, hvordan mønttelefonen sluger penge og siger ”dut, dut, dut”, og Højholts egen stemme siger ”Det går fandme stærkt det her” (”Man kan gå frem” 1.07)

*Radioteateret* viser sig altså at være et drama med et persongalleri, der ikke lever op til den intenderede realisme. Det foregiver at være en forsimpning af dramaet ved som hørespil at udelukke synssansen, men kompliceres i og med, at læseren opdager, at teksten, forstået som partitur til et almindeligt hørespil, er en illusion. Det kan kun være tekst. Lydsiden af dramaet er derfor alligevel ikke entydigt, og netop dette forhold understreges endvidere af regibemærkninger og sidetekst. *Radioteateret* består af et stemmehav karakteriseret ved disharmoni og diversitet, hvilket får en ekstra dimension ved værkets underspor af ikkelyd.

I indledningsfrekvensen lægger jegstemmen altså ud med at varsle såvel en let forskydning af realismen som tematisering af lyd. I øvrigt bemærkes det, at citatet er indrefokaliseret af et jeg, der taler om ”Min farmor”. Det er ret beset det eneste sted i *Radioteaterets* sidetekst, der siges jeg, mens udsigelsesinstansen moduleres til ”vi” i det, der efter alt at dømme er værkets centrale sidetekststykke, så at sige et selvkommenterende stykke poetik:

*Radioteateret er en tidsmaskine. Vi kan være alt og*

*indeholde alle, hvor som helst og når som helst. Vi har*

*tordenvejr, regnvejr, hagl, trommen på vinduet [...]*

*bestevogne og folkevogne. Vi har Eliza Cs barndoms-*

*stemme og voksenstemme og alle venindernes*

*stemmer og digterens, her taler selv byer fra*

*Tyskland. Vi har samlet en håndfuld personer i*

*Studie 2, de er sig selv, men har ikke selv bestemt hvad*

*de skal sige, det har forfatteren, men hende har vi sendt*

*hjem. (9)*

Også i dette metakommenterende tekststykke er muligheden for at fastlægge de mest basale tekstelementer sløret, dvs. de er fyldt med blinde punkter. Jeget fra indledningssekvensen er blevet til et vi, men der er ingen sikkerhed forbundet med at fastlægge, hvem viet udgøres af, for forfatteren er som nævnt sendt hjem (død?, jf. Barthes) og persongalleriet i *Radioteateret* omtales i tredje person. Grammatisk er der her tale om brud på kohæsionen, mens der er opretholdt kohærens i stykkets to første sætninger. Det er ikke forfatteren, som taler (hun er sendt hjem), det er heller ikke de agerende personer, for de er omtalt i 3. person. ”Radioteateret” har subjektsprædikat (tidsmaskine) i citatets første sætning. I den følgende sætning er subjektet ”vi”. Sætningernes kohærens lader ifølge en semantisk analyse være Radioteateret. Tidsmaskinen forstås på semantisk niveau i tematiseringen af den historiske fortid i et drama, der handler om erindring. Men tidsmaskinen får en ekstra dimension, fordi den også findes på sprogligt og grammatisk plan, fx ved at den samler *vi*, pluralis, under ét, den bestemte form: Det er netop hér, polyfonien viser sig i det poetiske sprog. ”Radioteateret” kalder med sin bestemte entalsendelse grammatisk på opmærksomhed med sit vi, men det er ikke desto mindre værkets påstand, at det hænger sådan sammen. Skellet mellem kohæsion og kohærens gør det muligt. Her balancerer *Radioteateret* som lyrisk værk på dikotomien mellem realisme og fiktion. Pia Juul indskrifter diskrepansen i selve sproget. Endelig bejaer den indledende flertalsform i *Radioteateret* den struktur, det store stemmehav udgør. Det store persongalleris replikker udgør som anført det meste af *Radioteateret*, og set i dét lys forekommer det mest dækkende at bruge første person flertal til den bestemte entalsendelse på værkniveau. Stemmernes mangfoldighed kan bedst forstås i samlebetegnelsen ”Radioteateret”, fordi de med den polyfone struktur udgør et både samlet og spredt værk.

Med det bredere perspektiv på *Radioteateret* som værk, har jeg igen forsøgt at vise, hvordan Pia Juul arbejder retorisk med sin tekst. Det er emblematiske for forfatterskabet at lægge *Radioteateret* lige midt imellem digtsamling og drama og således lade den tale i to spor. Den ene udgave af teksten negerer konstant den anden, og det er umuligt at redegøre for tekstens øverste udsigelsesniveau.

## Opsamling

Pointen med at læse Pia Juuls forfatterskab i en retorisk optik er at vise, hvordan hendes lyrik så at sige skaber sit eget sprog i den kode, man som udgangspunkt forstår det i, dvs. den syntaks og orden, som sproget dansk sætter som gældende regel. Ved nærmere eftersyn viser det sig, at grammatik ikke nødvendigvis er en anvendelig kode hos Pia Juul. Det viser sig i, at gennemgående figurer som løftet, ræven og onklen, som jeg har vist her, vokser som sproglige figurer hen over udgivelserne. Der er mange andre end disse – man kunne også have fokuseret på Juuls brug af glas, som Marianne Stidsen gør i sin artikel i *Danske Digtere i det. 20. århundrede*. Overordnet synes begreber som Det blinde punkt og forfatterskabets sigen symptomatiske for det lyriske sprog hos Juul. Det giver en form for sproglig dåseåbner til den uforståelighed, som forfatterskabet rummer i såvel syntaks som indhold, og som ikke ligner nogen anden lyrikers sprog, hverken før eller nu. Når man sætter fokus på fx ”onkelagtigheden” i Juuls forfatterskab, bliver det tydeligt, hvordan man er nødt til at gribe til den retoriske agenda, som begrebet er underlagt. Den tematiske læsning er simpelthen ikke tilstrækkelig. For overhovedet at forstå bare en smule af Juuls måde at bruge sproget på, er man nødt til at fokusere på det enkelte ords agens i teksten frem for på, hvad det måtte betyde. Mange kalder den dekonstruktive måde at læse lyrik på for pointeløs, men i Juuls tilfælde vil jeg mene, at det er den mest givende metode til at få klarlagt hendes lyriske mønster og det, som åbenlyst er en sproglig kode hos hende.

## Temporalitet og erindring. Pia Juuls forfatterskab læst bevidsthedskritisk

Pia Juuls lyriske udgivelser gennemgår, hvad de indholdsmæssige og bevidsthedsmæssige aspekter angår, en ret stor udvikling og ændring. Den første fase, som jeg tidligere har skitseret som bestående af *levende og lukket*, 1985, *i brand måske*, 1987 og *Forgjort*, 1989, er måske nok den del af forfatterskabet, der er umiddelbart lettest at karakterisere en ”bevidsthed” ud fra, og det er da også gjort af ikke mindst

Marianne Stidsen, 2000, og i øvrigt af Benedikte Rostbøll, 2008. Ikke desto mindre er det interessant at se, hvordan dén postfeministiske kritik, som er højest oplagt at udøve i forfatterskabets første del, i højere og højere grad kommer til kort for til sidst faktisk ikke at give mening i forfatterskabets seneste fase, som har et noget andet fokus, som jeg vil søge at redegøre for i det følgende. Dette fokus er for en umiddelbar betragtning et radikalt andet og viser sig helt overordnet ved at vende opmærksomheden bort fra individualiseringens førstepersonsperspektiv. I stedet begynder Pia Juul at skrive lyriske tekster, der i højere grad interesserer sig for den kollektive bevidsthed, selvom førstepersonsperspektivet ofte bevares. Den seneste fase består som sagt af *Helt i skoven*, 2005, *Radioteateret*, 2010, og *Avuncular*, 2014.

Fra i begyndelsen nærmest at ligne en skabelon til en udviklingsroman muterer forfatterskabet på mange måder omkring årtusindeskiftet. Der er ofte et jeg til stede som udsigelsesinstans, men det er i mindre grad et centrallrisk jeg end i det tidlige forfatterskab – det er der en grund til, som jeg vil sætte i centrum i dette afsnit. Den opmærksomhed på bevidsthedens placering i kollektivet, som kommer til udtryk som polyfoni hos fx Ursula Andkjær Olsen, viser sig hos Pia Juul gennem narrativisering og historisering, som det fx viser sig i historien om mordet på Peter Jyde i *Helt i skoven* og i den kulturelle og kollektive erindring, der ligger til grund for *Radioteateret*.

Som det vil fremgå i kapitel 4, fremstår bevidstheden hos en digter som Ursula Andkjær Olsen i forfatterskabet som en flerstemmighed og forholder sig til kollektivets bevidsthed ved at lade det selv komme til orde i teksten. Det er her min påstand, at Pia Juul viser en anderledes bevægelse. Forfatterskabet bevæger sig fra i sin lyriske praksis at kredse om individualisering, identitet, udvikling og krop på en for et lyrisk forfatterskab ret genkendelig facon, til langsomt at skabe større afstand mellem tekstens bevidsthedsniveau (eller udsigelsesinstans) og det, der fremsættes. Dette kommer til udtryk ved, at Juul i højere og højere grad iscenesætter sine digte som fortællinger og rent bevidsthedsmæssigt har et tungt fokus på begrebet erindring. Erindringen skaber et tidsmæssigt spænd mellem ”før” og ”nu” og indlægger dermed automatisk spørgsmålet om fortolkning herimellem. I den sidste tredjedel af sit



forfatterskab er Juul vitterligt etableret som en genkendelig stemme i dansk lyrik, der har markeret sig i flere generationer.

Kommer læsningerne af subjektivitet til kort i et forfatterskab som Pia Juuls, der er så åbenlyst forankret i sprog? Er det ikke umuligt at læse efter disse teksters subjektivitet og bevidsthedsniveau uden at forholde sig til sproget eller det diskursive niveau? Kan man tale om den senmoderne bevidstheds poesi uden at forholde sig til teksten som en del af en diskursiv praksis? Tænker man fx postfeministisk over Juuls forfatterskab, som flere har gjort i lyset af Julia Kristeva (se Stidsen, 2000, og Rostbøll, 2008,) ligger det i den teoretiske forholds måde, at sproget danner bevidstheden, ja, at disse to elementer er indbyrdes afhængige. Denne poststrukturalistiske tilgang tager jo hovedsageligt udgangspunkt i, at sproget danner individets, men også tekstens bevidsthed.

Jeg er opmærksom på problemstillingen vedrørende den skarpe opdeling i de to spor, bevidsthed og sprog, som jeg også flere gange har været inde på. Jeg vil derfor indlede min undersøgelse af det bevidsthedsmæssige aspekt af Juuls forfatterskab med at understrege, at i forhold til en tvedelt undersøgelse er der god mening i at søge i forfatterskabets progression fra de første tre digtsamlinger og ikke mindst i det skifte, der sker mellem *sagde jeg, siger jeg*, 1999, til *Helt i skoven*, 2005 og frem til *Avuncular*, 2014. Det er denne overgang, som Peter Stein Larsen beskriver som fremkomsten af interaktionslyrikken omkring årtusindskiftet.

Det tidlige forfatterskabs poetiske udgivelser er en nærmest ren beskrivelse af den unge kvindekrops overgang fra barn til voksen, de seksuelle drifter, de incestuøse relationer og dannelsen af identiteten, som i et parallelspor også viser udviklingen af det litterære sprog. Marianne Stidsen viser, hvordan *levende og lukket* korresponderer med Broby-Johansens *BLOD*, 1922, som kan siges at danne det retoriske bagtæppe i debuten, og derfor er det interessant, hvordan man i *Avuncular* knap tyve år senere ser en helt anderledes poetisk strategi – samtidig med at der er mange markører, der tydeliggør, at det er det samme forfatterskab. I forbindelse med *Avuncular* har onkel-aspektet af bogen, som ganske rigtigt

fylder meget både i selve teksten og i parateksten, været centralt. Måske er det især, fordi onkelretorikken er sjov, og fordi den retoriske brug af ”onkel”, i det ”onkelagtige”, som det fremgår af genresignaturen (”onkelagtige tekster”), skaber et begreb om ”det onklede”, som slet og ret er originalt. Set i det perspektiv er det interessant, hvordan *Avuncular* i det tematiske indhold faktisk for en stor del handler om døden, og det er hverken sjovt eller originalt, men derimod det stik modsatte.

Det er karakteristisk for Pia Juuls lyrik generelt og særligt for hendes lyriske udgivelser fra og med *Helt i skoven*, 2005, at den handler om at forstå verden, og at denne erfaring sker gennem sprog og tid. Knyttet sammen i ét ord kan man mere præcist formulere kernebegrebet i en bevidsthedsfokuseret læsning af Juuls sene poesi som *erindring*.

Både Poulets begreb om ”bevidsthedskritik” og Vosmars beskrivelse af værkets holdning er meget anvendelige her. Ser man på teksten som en bevidsthed, som ikke er synonym med forfatterens, men altså er en bevidsthed, læseren kan overtage, åbner begrebet om ”den kollektive erindring” mange muligheder, sådan som det kommer til udtryk i Pia Juuls sene lyrik. Poulet beskriver, hvordan han betragter det litterære værk som tilblivelse, dvs. som genese. Han taler om værket som presence, der foldes ud i en temporal bevægelse, der altså mimer den bevidsthed, teksten repræsenterer, jf. *Studies in human time*, 1956.

Poulet betragter i øvrigt teksten som en redegørelse for forholdet mellem tid og rum. Dette forhold er oplagt i forbindelse med læsningen af Pia Juul med fokus på erindringen. Teksten udfolder sig altså i spændet mellem udsigelsens nu og erindringens da, dvs. i det rum af det fortalte, det erindrede, der kommer til udtryk som tekstens indhold. Dette ses fx i *Helt i skoven* i erindringen om barndommen i følgende fragment, der i øvrigt karakteristisk indledes med en asterisk: ”\* / Jeg valgte en storebror. Han hed Hans. Han boede på hjørnet af vejen, hans hund hed Rolf. Jeg kaldte ham ”Hans med Rolf”” (Juul 2005: 24) og videre på næste side: ”\* / Vi boede på Sjælland. Vi legede ’fanger’ og ’gemmer’. Så kom vi til Jylland. Der hed det ’ta’ og ’put’. Resten gav sig selv. (Og ’hue’ hed ’hat’. Sjovt land, langt som en

runestav, men det havde vi ingen anelse om)” (25). Det er tydeligt at se, hvordan der udfolder sig et tekstrum i disse barndomserindringer, der på overfladen viser barnets på én gang naive og kloge sproglige møde med- og fortolkning af verden. Afstanden fra barndommen og barnets sprog til den voksnes bevidsthed og tilbageskuen vidner om en tekst, der rent faktisk vil mere end vise de pudsige og barnlige betragtninger af verden – den temporale afstand åbner tekstens rum som en fortolkende bevidsthed i tid.

Indledende kan man påpege, at i *Helt i skoven* ses erindringen i den måde, barnet ser verden på gennem den voksnes øjne, først i dagbogen og barnets erindringer og bagefter i antikrimien om mordet på Peter Jyde, der som fortælling eller narrativ (med antiklimaks) har mange af de samme strukturer som erindringen. *Radioteateret* er, når man skræller de formelle spil mellem drama og digtsamling væk, et værk, der decideret handler om- og praktisk demonstrerer erindring som kulturelt fænomen. *Avuncular* er foruden at være en retorisk undersøgelse af det onkelagtige også en erindrende bog, der bl.a. taler gennem barnet. I øvrigt er den for en stor del skrevet i præteritum, mens det store tema i bogen, nemlig døden, som apriori fremtidigt fænomen også er oplagt at læse med Poulets bevidsthedskritiske briller, fordi det indsætter begrebet tid. Når jeg i det følgende arbejder med begrebet ”erindring”<sup>30</sup>, gør jeg det, dels fordi jeg mener, at det er det mest centrale tematiske samletema i Pia Juuls sene lyrik, og dels fordi det er et helt oplagt greb i forbindelse med Poulets bevidsthedskritik, hvori han selv sætter temporaliteten i centrum. Pia Juuls forfatterskab benytter ikke erindringen i en selvfremstillende optik, men som et greb til at vise hvordan forståelsen af verden er et spørgsmål om fortolkning. Sproget kommer imellem dét, som var og det, som er tilbage.

---

<sup>30</sup> Jeg berører i denne afhandling ikke mængden af litteratur og teori om erindringen dybere, da det ville føre for vidt. Større værker som Johnny Kondrups *Erindringens udveje*, 1994, Arne Melbergs *Sjælsskrivet*, 2008, beskæftiger sig med selvbiografien og selvfremstillingen, og læser således litteratur på en radikalt anderledes måde end jeg. Mest oplagt havde det været at inddrage Lis Møllers *Erindringens poetik*, 2011, da den beskæftiger sig med erindringsmotivet hos markante lyrikere som Wordsworth, Coleridge og De Quincey og interesserer sig for erindringen som et litterært begreb og tema.

## Erindringens veje

I den retoriske læsning af Juuls lyrik behandlede jeg prosateksten fra *Helt i skoven*, hvor jeget holdt digtersalon på Hotel du Nord. Første del, "Ord i skoven", er gennemgående en retorisk leg med ordet skov, associationer til skoven og ordspil på ordet skov, som først og fremmest kommer til udtryk i en hel del snylteformer,<sup>31</sup> og i øvrigt er det i den del, ræven har en hovedrolle. Anden del "Fra min dagbog" har erindrende form og fortæller i fragmenter, dels fra barnets synsvinkel og dels i præteritum om forskellige episoder, man må formode er oplevet af en voksen. Her ses en fluktuering i tid mellem bevidstheder. Tredje del, "Mord i skoven" er en anden måde at skrive erindring på.

*Helt i skoven* er uden diskussion en digtsamling, som "handler om" sprog, forstået på den måde, at teksten ikke bare finder sted "i sprog", som litteratur som udgangspunkt gør, men simpelthen kredser om, hvordan verden forstås igennem sprog. Dette tematiseres ved barnets gradvise forståelse i og af sproget. Den del vedrører også de bevidsthedsmæssige aspekter af bogen og inviterer til en fænomenologisk læsning og bevidsthedskritik. Barnets oplevelse af verden igennem den voksende forståelse af sproget kan siges næsten kalejdoskopisk at forandre sig grundlæggende ved bare en lille ændring i en detalje. Pointen er naturligvis, at dette barnesprog er forankret i den voksnes bevidsthed. Tidsafstanden (mellem barnets og den voksnes bevidsthed), der indskrives ved at gengive det erindrede, indsætter den reflekterede overvejelse over, hvad der egentlig bliver sagt, som er bevidsthedsmæssigt "klogere", end det, der kommer ud af munden på barnet, dvs. end det, der står i teksten. *Helt i skoven* har en fragmentarisk opbygning og har ofte prosastruktur (især i "Fra min dagbog"). Et eksempel på barnets smagen på sproget ses i fx "Fra min dagbog":

\*

---

<sup>31</sup> Søren Langager Høgh, 2012. Her ses snylteformen fx i spillet på "Hvor skoven dog er frisk og stor" (H.C. Andersen 1850. *Højskolesangbogen*, 2008 nr. 313): "Husk på du er / kun een gang ung / Kukkuk / Husk på, du er ung / Husk på, det er een gang / kuk" (Juul 2005: 14)

Jeg skal være hjemme klokken fem, for vi får fremmede.

Får I fremmede? Ja, bedstemor og bedstefar fra Hals. Men de er da ikke

fremmede? Jeg sagde også bare, at vi får fremmede. Nå. (Juul 2005: 26)

Tekststykket er en dialog. Som oftest er det børn, der ”skal være hjemme klokken fem” og får besøg af deres bedsteforældre, men derudover er der ingen markører, der tydeliggør, hvem, der taler. Med udgangspunkt i bevidsthedskritikken er tekststykket ret interessant. Der er to bevidstheder i dialogen. Teksten har én udsigelsesposition, som altså i dette tilfælde må siges at være summen af de to talende. Den ene talende, person 2, stiller spørgsmålstegn (bedsteforældre er da ikke fremmede) ved, hvad den anden talende, person 1 (bedsteforældre er fremmede), siger. Det viser, at person 2 ikke ved, hvad idiomet ”at få fremmede” betyder, mens person 1 tilsyneladende ved, hvad udtrykket betyder, men går i forsvarsposition og dermed demonstrerer tvivl med hensyn til, hvem der er ”fremmede”.

Dialogen viser, at ingen af disse to bevidstheder helt har forstået, hvad den anden siger, dvs. at de populært sagt ”taler forbi hinanden”.

Det interessante for en litterær analyse med udgangspunkt i Poulets bevidsthedskritik viser sig dog, når man skal forsøge at udlede dén bevidsthed, dette tekststykke er udtryk for. Dette stykke står i øvrigt lige efter tekststykket om Hotel du Nord, og viser sig at være meget generelt for store dele af ”Fra min dagbog”. Pointen i tekststykket er naturligvis den gensidigt manglende forståelse mellem personerne. I teksten kommer således både en manglende idiomatisk og retorisk forståelse og en manglende forståelse for, hvad den anden ikke forstår, til udtryk. Det bliver derfor klart, at den øverste bevidsthed i dette tekststykke ligger hos et voksent og anderledes bevidst menneske. Med disse perspektiver giver Poulets tale om tekstens temporalitet overordentlig god mening. Tekstens genese ligger i den afstand,

der er fra udsigelsespunktet ”vi får fremmede /de er da ikke fremmede” til tekstens pointe, som er at forståelse kan være et temporalt anliggende.

Læst i et bevidsthedsperspektiv kan teksten også udlægges i en sproghistorisk retning. Udtrykket ”at få fremmede” hører ikke længere til hverdagssprog anno 2005, hvad manglen på forståelse mellem tekstens to talende kunne illustrere. I så fald understreges tekstens karakter af erindring eller diskrepansen mellem person 1 og person 2. Er der så tale om et barn, der er blevet voksent (og dermed om erindring) eller om en voksen, der refererer børn? Inden for fragmentets ramme er det uladsiggørligt at bestemme, men ser man på *Helt i skoven* som helhed, er det plausibelt at antage, at der er tale om erindring, fordi barnet har udsigelsespositionen i så mange tilfælde.

Et par sider forud for tekststykket om ”at få fremmede” finder man til eksempel følgende fragment:

\*

Jeg skulle altid tage en trøje på

og jeg var altid syg

Jeg kender ikke sammenhængen

ved blot

at jeg aldrig frøs

men min mor gjorde

Tag en trøje på!

Spis din medicin

Slug pillen

Kom ikke til skolefest

Bliv i din seng og læs og

slip for at slå på en tønde

Åh at slippe for masker

slippe for tønder og denne

regn af karameller

Det vil du forstå

når du er voksen

stod der i bogen

Jeg venter på gådens løsning

har den med masken at gøre?

Den var jo indkøbt

hang på væggen over

min feber, mit udslæt,

min hævede hals og brækspanden (24)

Udsigelsespositionen eller jeget forholder sig her åbenlyst erindrende. Jeget taler om diskrepansen mellem at gøre, hvad mor siger for ikke at blive syg, og alligevel blive syg. ”Tag en trøje på” og andre imperativer, der skulle virke præventive, viser sig i tekststykket ikke at have nogen virkning, eftersom jeget alligevel blev sygt og gik glip af fastelavn. Minus og minus gav i dette tilfælde ikke plus, og fornuften ”Tag en trøje på” blev dermed til imperativet ”Kom ikke til skolefest”. Logikken er ophævet, og henlægges til idiomet ”det vil du forstå / når du er voksen”, som altså også her indskrifter forståelsestærsklen til at gå mellem barne- og voksenbevidsthed. Tidsspændet viser sig her i et linjeskift, nemlig i følgende ”Jeg venter på gådens løsning / har den med masken at gøre? / Den var jo indkøbt”.

Her viser tidsspændet altså, hvordan også den voksne kan besidde den barnlige bevidsthed i konstateringen af, at masken ”jo var indkøbt”. Det er dermed uforståeligt inden for tekstens ramme, at jeget ikke kom til at bruge den – og jeget kom ikke til at forstå det som voksen. Den mest afslørende del af citatet er præsensformen i ”Jeg venter på gådens løsning”, som viser, hvordan den voksne bevidsthed her domineres og overskygges af den barnligt forurettede mangel på forståelse, som tiden *ikke* har formået at eliminere. I dette fragment ligger tekstens bevidsthedsniveau et andet sted end i stykket om ”at få fremmede”, da barnet her er en del af tekstens bevidsthed. Den temporale bevægelse viser her, hvordan bevidstheden i spændet mellem barn og voksen også kan have barnets ”naivitet” (manglen på forståelse for, at man ikke kan komme til fastelavn, når man er syg) som den fremhævede og dominerende del og altså, at den voksnes ”modenhed” kan gøres mindre tydelig og dermed mindre betydende. En udlægning af dette tekststykke er, at det at tage automatiseret udgangspunkt i den modne voksnes bevidsthed som det øverste bevidsthedsniveau måske ikke giver mening i enhver situation og i øvrigt. Den sproglige logik har ikke nødvendigvis værdi – hvilket harmonerer med pointen i stykket om ”at få fremmede”.

Det erindrende perspektiv, og dermed den samme brug af temporalitet, kommer til udtryk i *Avuncular* i de afsnit af bogen, der handler om ”onkler” i det følgende nærmest på en måde, man kunne kalde kulturel erindring:

\*

Min onkel var soldat

Min onkel gik i krig

Min onkel blev kun såret men blev aldrig sig selv igen

Her sidder jeg så hvid som nyfalden sne uden våben, jeg



Skal forsvare mit mindretal og synger min barnelærdom

*Når dem, vi stole på, i krigen monne gå, hvem skal så pløje*

*markerne, og hvem skal græsset slå?* Kunne det tænkes at du

er mod mig som du ønsker jeg skal være mod dig, og at jeg

er mod dig som jeg ønsker du skal være mod mig, det er

en skræmmende tanke en smuk tanke en forvirrende tanke,

hvem vinder så og er der nogen der skal vinde *Ja, det er*

*netop derfor, vi alle må af sted, for ellers kommer fjenden og*

*hjælper os dermed.* Jeg bliver aldrig mig selv igen efter dette,

men det vil jeg heller ikke (Juul 2014: 25)

Der er mange krydsende betydningsforhold i dette tekststykke, som åbner sig i forskellige spor. For det første optræder onklen i dette tilfælde som den helt, der drog i krig og blev såret. I tillæg til soldatersporet er de kursiverede dele af teksten et direkte citat fra Peter Fabers ”Dengang jeg drog afsted”, 1848, (*Højskolesangbogen*, 2008, nr. 488), hvor kun ordet ”tysken” er blevet erstattet af ”fjenden”. Sideløbende med soldatersporet indflettes jeget (”uden våben”) og dets forhold til duet, som også fremstilles som en kampzone. Krigsretorikken får et parallelspor med den gyldne regels udsagn om at ”være mod mig, som du ønsker jeg skal være mod dig”, som, læst i forlængelse af netop krigsretorikken giver associationer til Præsident Bush’s oneliner ”Either your’re with us [...] or you’re with the enemy, there’s no in between”<sup>32</sup>, og således forbindes de to spor: På den ene side krigen mellem Tyskland og Danmark og på den anden krigen mellem jeget og duet, som kædes sammen i

---

<sup>32</sup> Tale af 6. november 2001, se fx Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=-23kmhc3P8U>. Se i øvrigt kapitel om Ursula Andkjær Olsen, der anvender denne henvisning decideret eksplicit, hvor jeg kommenterer citatet uddybende.

linjen ”og er der nogen der skal vinde *Ja det er / netop derfor, vi alle må af sted [...]*” Det er jeget, der ”synger min barnelærdom” (”Dengang jeg drog afsted”), og i og med at sangen er et vidnesbyrd om et stykke danmarkshistorie, er der her ikke tale om erindring i klassisk forstand, men om dét, man kunne kalde *kulturel erindring*. Onkel-perspektivet indskriver den temporale og historiske gentagelse i teksten som en mediator mellem de to forhold: Den kulturelle erindring og krigen over for den krig, der kan opstå mellem to mennesker, som bygger på den samme evne og vilje til at forstå den anden. To helt forskellige forhold, som hvis man hæver perspektivet og forsøger at udlede en holdning af teksten, kan destilleres til det samme.

De to spor hér læses altså ikke retorisk, men med Poulets erfaringskritik for at uddrage tekstens overordnede bevidsthed, der kan knyttes sammen i forestillingen om, at det er svært at være mod andre, som man gerne vil have, de er mod én selv på mange af menneskehedens niveauer, og at offensiven i en hvilken som helst udgave kan koste dyrt.

### **Jeg husker alt / jeg ved alt**

Erik Skyum-Nielsen skriver i sin anmeldelse af *Avuncular*, 2014, at ”Når onkler og grandonkler myldrer frem i Pia Juuls nye tekster, er det, forstår man, fordi hun selv er blevet lidt onkelagtig” og videre: ”For bogen handler om tidens gang, om dagen, natten og døden” (Skyum-Nielsen 2014). Det gør den – og disse temaer fylder anderledes og mere end ”onkelretorikken” ellers lader skinne igennem. Også her mener jeg dog, det er vigtigt at sætte fokus på erindringsmotivet, der udvider teksten til ikke blot at *handle* om ”tidens gang”, men til også at gøre selve teksten til tid, dvs. at gøre erindringen til den rest, der står tilbage, når man søger at beskrive den bevidsthed, teksten er udtryk for:

\*

Hver aften i tusmørket

overvældes jeg af storheds vanvid<sup>33</sup>

Jeg husker alt

Jeg ved alt

Ud af husenes

skygger træder

meningen med alting

Det er mig der kan aflæse den

Gruset knaser

under mig på stien

En vidunderlig lyd (Juul 2014: 9)

Med klare referencer til H.C. Andersens romantistiske dobbeltgængerhistorie, ”Skyggen”, 1847,<sup>34</sup> gives erindringen i Pia Juuls forfatterskab her et ekstra twist. Hos Andersen påstår Skyggen at den har ”set Alt” og derfor ”vêd Alt”. Hos Juul er blikket eller ”oplevelsen” i ordet ”set” byttet ud med erindringen i ”Jeg husker alt”. I ”Mord i skoven” i *Helt i skoven*, 2005, varieres referencen først til ” jeg forstår / alting” (40) og siden siger Vidnet til politiet i forbindelse med mordet på Peter Jyde ”Jeg så ikke noget, / jeg så på alting, men / så ikke noget” (51). Det lille forholdsord ”på” punkterer og tydeliggør dermed referencen til ”Skyggen”, og understreger med forskellen mellem ”at se” og ”at se på”, hvad forskellen er på at se på noget med et fortolkende blik og ikke at gøre det – I ”Skyggen” ser den lærde mand på samme måde på verden, dvs. på det gode, det skønne og det sande i og med, at han skriver om det,

---

<sup>33</sup> Jeg anser det ikke for muligt at afgøre, om ”storheds vanvid” er en redaktionel smutter fra forlagets side eller en decideret adjektiveret form – og den manglende sammenskrivning dermed tilsløret.

<sup>34</sup> ”Ved De, hvem der boede i Gjenboens Huus?” sagde Skyggen, ”det var den deiligste af Alle, det var *Poesien*! Jeg var der i tre Uger og det er ligesaa virkende, som om man levede i tre Tusind Aar og læste Alt hvad der var digtet og skrevet, for det siger jeg og det er rigtigt. Jeg har set Alt og jeg veed Alt!”. (Andersen 1847:133-34)

men går under i og med, at han reelt er en iagttager af tilværelsen. Senere i ”Mord i skoven” forskydes sætningen endda til en perifer mor til én af deltagerne i begravelsen ”Hun græder lydløst, men / over sin fars vitser på vejen, / han ser det ikke, / hendes mor ser alting / men siger aldrig noget” (58).

Eftersom et kendetegn ved erindringen er, at den er fortolkende, bliver dette digt indirekte en diskussion af, dels hvad man overhovedet kan vide og dels, hvad det betyder at vide. Skal man med Vosmars ord uddrage en holdning i dette digt (som i parentes bemærket indledes med en asterisk) bliver det en diskuterende pointering af den erindrende *fortolkning* frem for det *konstaterende* og erfaringsbaserede *postulat*, der i ”Skyggen”s dobbeltgængermotiv repræsenterer en fortrængt og destruktiv side hos den lærde mand, som ender med at gøre det af med ham, fordi han ikke vil forholde sig til den. Under alle omstændigheder er der noget nærmest megalomant ved at påstå, at ”jeg ved alt”, som altså her understreges af Andersen-referencen, hvor Skyggen repræsenterer den uigennemsigtige og uerkendte, men dominerende side hos den lærde mand.

Igen sættes erindringen i centrum mange steder i *Avuncular*, hvor jeget først udtaler sig i præteritum og derefter fører det direkte frem til et forhold, der fremstilles i præsens. Et eksempel:

\*

Første gang jeg så en mus,

var jeg barn og råbte: ”En rotte!”

Alle kvinderne skreg, min

onkels nye kæreste sprang op på en stol

og min far kom med en kost.

Jeg råber stadig rotte for mus

men der kommer ikke længere nogen med en kost

[...]

Jeg er sådan et godt menneske. Alligevel er jeg ond mod

musene (Juul 2014: 19)

Igen er det barnet, der først danner bevidsthedsmæssigt udgangspunkt, og linjen ”Jeg råber stadig rotte for mus” viser igen, hvordan barnets sproglige erfaringsverden kan dominere også den modne bevidsthed, der bliver til forbeholdet mod mus i konstateringen af, at ”jeg er sådan et godt menneske”. En anden pointe i denne tekst er, at når man kalder en mus for en rotte, nedskriver man den i folks bevidsthed til at være ”værre”, end den er, fordi rotter normalt opfattes som værre skadedyr end mus. Her kan man altså se, hvordan teksten udfolder sig i to dele: en indholdsmæssig del, tematisk side, der handler om, hvordan erindringen kan forme en selvopfattelse over tid, og en decideret retorisk del, der konkret illustrerer og konstituerer sprogets illokutionære effekt af, hvordan et ord bliver opfattet. Dét er nøjagtig min pointe med at skrive denne afhandling i to spor. Den lyriske tekst eller det litterære værk kan hverken læses alene som bevidsthedsudtryk eller udelukkende retorisk.

I det hele taget spiller begreberne *erindring*, *drøm* og *rekonstruktion* meget væsentlige roller i Pia Juuls sene lyriske forfatterskab, som gør det oplagt at skele til Poulets temporalitetsbegreb og deraf bedrive analyse og bevidshedskarakteristik i disse tekster. Drømmen er jo det bærende motiv i teksten om, hvordan jeget holdt digtersalon på Hotel du Nord og havde en drøm, men i ”Fra min dagbog” optræder også andre drømme:

\*

Jeg er fra Tyrkiet

siger hun brunøjet

Jeg hedder Å

siger hun

Å? Siger jeg

Hun giver mig et kørekort

Hun har de smukkeste brune øjne

To øjne har hun

fra Tyrkiet

Jeg får et kørekort

Hvilken lettelse men

så vågner jeg

uden kørekort (Juul 2005: 27)

Teksten ovenfor er tydeligvis en drøm: ”så vågner jeg”. På næste side følger først to tekster, indledt af asterisk, før kørekortet bogstavelig talt dukker op igen i en helt anden sammenhæng:

\*

Hvordan skal man

leve videre

uden kørekort

Hvordan skal man

komme frem i livet

foruden? Hvordan?

Hænderne på rattet

i krampe (Juul 2005: 28-29)

Dette er blot ét eksempel på, hvordan der danner sig en bevidsthed over flere sider og over tid i "Fra min dagbog". Kørekortet, som i en lyrisk tekst måske nok er et lidt atypisk tekstelement, danner en tråd igennem flere tekster, og det viser en bevidsthed, der gradvis bliver klar over, at den ikke vidste, hvad den havde brug for. Kørekortet optræder først i drømmen, hvorfra jeget lettet vågner uden kørekort og derefter i overvejelsen over, "hvordan skal man / leve videre / uden kørekort". Skal man udlede en tekstbevidsthed på baggrund af det gentagede motiv i kørekortet, kan man sige, at den ligger i den udvikling, der sker fra følelsen af lettelse over ikke at have kørekort til det retoriske spørgsmål om, hvordan man overhovedet kan leve videre uden? Man bemærker også at ordet "kørekort"s funktionelle indhold (at føre og have kontrollen over en bil eller et andet motoriseret køretøj) er fraværende og ubetydeligt i teksten, som ikke handler om kompetencen til at "føre", men udelukkende optræder som noget, man kan "have" eller "ikke have". Det vil sige om forholdet *i forestillingen* om at have brug for noget eller ikke at have brug for det, og at en bevidsthedskritik af disse tekster og af kørekortets gentagelsesmønster vil fokusere på forskellen på den ene og den anden situation. Tekstens bevidsthed har altså fokus på denne forskel, udtrykt i et tilfældigt motiv som kørekortet, hvis betydning her begrænses til forholdet mellem at "have og ikke at have". Kørekortet er som sådan overhovedet ikke et centralt motiv i *Helt i skoven*, men er udmærket til at vise, hvordan der faktisk ér tale om en bevidsthed i bogen i de mønstre, der gentager sig. Dette sker på samme måde, som teksten om de to former for krige, holdt sammen i "Dengang jeg drog afsted", også viser en tekstholdning, der dybest set handler om gentagelse og tid. At den kulturelle begivenhed (Treårskrigen 1848-1850) som et makroperspektiv gentager sig i onklens fortid som soldat og bringes frem i erindringen hos jeget, der sidder "hvid som nyfalden sne uden våben" (25).

På samme måde forholder det sig med begrebet mord, som er anderledes centralt. I "Fra min dagbog" dukker det først op i de to tekster mellem kørekortteksterne:

\*

Nu må de holde op

med at kalde et rovmord

meningsløst

når offeret kun havde 100 kr.

på lommen

Hold op! Eller vis

mig et meningsfyldt mord (Juul 2005: 28)

Herefter følger en tekst om havet og udsigten, også på side 28 (se i øvrigt forrige afsnit om ”udsigten hedder havet”), og herefter lyder det:

\*

Kirurgen ser mig dybt i øjnene

før han lægger an til sit snit

Sov sødt, min due, hvisler han

Alle ler de rundt om

min seng

Hvad skal denne myldrende

flok fremmede ved

mit meningsløse dødsleje?

(ikke en krone på lommen) (Juul 2005:28)

Disse to tekster handler umiddelbart om to helt forskellige ting. Den første handler om et omdiskuteret såkaldt meningsløst rovmord (”Nu må de holde op”) på en person med kun 100 kr. på lommen, og



udtrykker mangel på forståelse for ordet ”meningsløst” i den forbindelse – den første tekst udtrykker især en diskuterende holdning til den måde, man værdisætter mennesker på. Den anden tekst gentager flere ting fra første tekst. Dels er der mordet som tekstmotiv, flankeret af en snylteform på Brorsons salme ”Her vil ties, her vil bies” fra 1765 (*Den danske salmebog* nr. 557). Dels er der ordet ”meningsløst” og endelig det konkrete idiom om ikke at have en krone (eller kun 100 kroner) ”på lommen”. Med disse tekster bliver et markant træk ved Juuls lyrik klart. Bevidstheden bliver ikke underlagt samme metakommenterende diskussion, som jeg vil vise hos Ursula Andkjær Olsen, men det giver god mening at læse Juuls lyrik med henblik på at karakterisere bevidstheden, fordi den faktisk viser sig at samle sig som brikker i et puslespil, når man læser kronologisk fremad i digtsamlingerne. I de sidste eksempler på denne form for gentagelse ser man altså en bevidsthed, der kredser om forestillingen om *det meningsløse* og viser flere forskellige former for det meningsløse mord. I det første eksempel med kørekortet kom bevidstheden til udtryk ved temporalitet. Her kommer den til udtryk ved gentagelsen af forestillingen om det meningsløse. At situationen med kirurgen og det meningsløse dødsleje også i al sin absurditet kan læses som en drøm (hvilket kan siges at blive bekræftet af de andre drømme i ”Fra min dagbog” og af, at kirurgen ”hvisler”, mens ”de fremmede” står leende om jegets ”dødsleje”) viser på en ny måde, at ”Fra min dagbog” ikke består af tilfældige tekster, som det kan se ud ved første læsning, men at de danner et mønster, hvor tid og forskudte tidspunkter, som man ser det i både erindringen og i drømmen, er det grundlæggende kompositoriske greb, der giver læseren indtryk af at bevæge sig i tid under læsningen. Dette stemmer, som jeg har søgt at vise, overmåde godt overens med Poulets måde at tænke litteraturkritik på i et temporalt perspektiv, hvor udledningen af tekstens overordnede bevidsthed er målet for læsningen.

### Den kulturelle erindring

*Radioteateret*, som umiddelbart fremstår i højere grad som et råbekor med en meget sporadisk sammenhæng end som et teaterstykke, er bevidsthedsmæssigt måske den mest sammenhængende digtsamling i Pia Juuls sene lyriske forfatterskab. Den handler på alle måder om den erindring, jeg har

forsøgt at vise i dette kapitel; dels om individuel eller personlig erindring og dels om kulturel erindring. Dette viser sig på mange niveauer; ved bogens struktur, som er bygget op om den kollektive udsigelse, som jeg skitserede i den retoriske læsning af bogen, men også ved det forhold, at *Radioteaterets* altoverskyggende tematiske referenceramme er historien om Tysklands tunge historie i det 20. århundrede. Denne historieskrivning bruges også til at iscenesætte begrebet tid.

I begyndelsen af *Radioteateret*, 2010, står der i den kursiverede sidetekst (Helland og Wærp, 2005) ”*Begynd med dit stærkeste minde*” (Juul 2010: 4) ligesom Eliza C (40) spørger Krysillis ”Hvad er dit minde?” (5). *Radioteateret* har, ud over det aspekt, jeg var inde på i den retoriske læsning af Juuls lyrik, et åbenlyst erindringshistorisk bagtæppe i Tyskland og Tysklands historiske traumer: ”HILDEGAARD: ”Fordi jeg er tysker. Fordi jeg overlevede og / voksede op og lever. Jeg lever [...] Hvad har I at mindes, som ikke er småt. / Alt hvad jeg mindes er stort og voldsomt. / Torden. Krig. Død. Sult. Ruiner. Død. Død” (8).

Det er det avantgardistiske kunstværks præmis *ikke* at være et sammenhængende værk. *Radioteaterets* talende stemmer har navne og henvender sig mestendels i sammenhængende sætninger. Det får på paradoksalt vis værket til skabe en forventning om sammenhæng hos læseren. Også her viser den dobbelthed, der kommer til udtryk i dels drama og dels digtsamling, sig som en form for dobbelt ontologi, dobbelt genreforventning, dobbelt udsigelse og deraf også dobbelt tematik og dobbelt bevidsthed. Paradokset er, at læseren møder et avantgardistisk kunstværk, som består af en sprængt form, men at dets dramastruktur og talesprogsnære replikker opstiller tematiske spirer og ansatser til narrativ fremdrift.

Narrativ fremdrift hører ikke til lyrikkens traditionelle genrekriterier, hverken i centrallyrken eller i avantgarden, men jeg påpeger det, fordi der er elementer af *Radioteateret*, nemlig dens dramastruktur, der foregiver at ville ”handle om” og således implicerer en grad af sammenhæng. Pointen er her, at *Radioteateret* som *drama* fremsætter temaerne *minde* og *erindring* (”begynd med dit stærkeste minde”) og at det sker i motivet historie (Tysklands) gennem *digtsamlingens* forvaltning af det vigtige tekstelement,

nemlig *tid* ("Radioteateret er en tidsmaskine" (9)). Således bliver digtsamlingens spor altså de forskellige tekstfremstillinger af begrebet tid, formuleret i hhv. erindring (subjektets fortolkning) og historie (samfundets eller det almene "mans" fortolkning) eller det, man kan kalde kulturel erindring. Dette sker på flere niveauer, og det er diskrepansen i værkets genreudtryk, der gør os i stand til at dechifrere disse niveauer. Et eksempel er fx ordet "besættelse", som læseren instinktivt og af gode grunde forbinder med Tyskland og 2. verdenskrig, som er det historisk forankrede spor i *Radioteateret*: Eliza C svarer fx selv på sit spørgsmål om, hvad "man skal med sit hjemlands/ vemodige sange", at "man skal blive besat og så skal man synge dem under besættelsen" (24). Men Eliza C taler også på en anden måde om ordet besættelse:

ELIZA C:

Jeg tror også det er

vinter om sommeren

Jeg ved aldrig hvad tid på dagen det er

Og jeg er ung

Jeg ville være besat

og jeg ville befries (7)

Her taler Eliza C om den besættelse, hun føler i forhold til én af *Radioteaterets* andre personer, Konrad. Besættelsen betyder to forskellige ting – det optræder dels som subjektets personlige erfaring og dels som krigstraume. Hermed kommer både besættelse og befrielse til at stå klarere frem i *Radioteateret* – de bliver temaer, som bliver iscenesat gennem mindet og erindringen.

Dramaets hovedpersoner er Eliza C, Krysillis og Hildegard. Eliza C angives i persongalleriet bag i bogen som hovedperson, og hendes figur er bemærkelsesværdig ved at være angivet med en efterfølgende parentes med Eliza C's alder. Hun optræder som hhv. 10, 20, 40 og 60-årig. Både Krysillis

og Hildegard trækker via deres navne en historisk kontekst med sig. Først må man sige, at *Radioteateret* gennem figuren Hildegard har et spor, der viser sig igennem en ”tysk fællesnævner”. Den tyske by, Koblenz, taler og danner ramme, og der refereres flittigt til det tyske sprog og tysk historie. Disse elementer i den tyske fællesnævner holdes i øvrigt oppe af, at *mindet* som sagt er et genkommende og centralt begreb og *tema* i *Radioteateret*. Kobler man de tyske elementer sammen med den gentagne brug af ordene ”minde” og ”erindring” er der ikke langt til den slutning, at *Radioteateret* kommenterer Tysklands tunge historie under 2. verdenskrig.

HILDEGAARD:

Jeg vil også være med

KRYSILLIS & ELIZA C:

Hvorfor?

HILDEGAARD:

Fordi jeg er tysker. Fordi jeg overlevede og

voksede op og lever. Jeg lever. Og jeg ved det er

mandag. Klokken er fem minutter over et. Det er

efterår, regn rusk, regn og rusk.

*Lyden af at hun vil være med.* (Juul 2010: 8)

Hildegards navn trækker tydeligvis på Hildegard af Bingen, som levede i 1100-tallet og gjorde sig gældende inden for talrige videnskaber. I øvrigt ligger Bingen geografisk tæt på Koblenz.

Krysillis beskrives i persongalleriet som ”drømmer”. Hun refererer med sit navn til teologen og salmedigteren Thomas Kingos (1634-1703) store kærlighed, Sille Balkenborg. Med denne ene egenskab af at være den tilbedte bliver diskussionen mellem Eliza C og Krysillis afgjort: De har begge haft et godt øje til Konrad, men historien, giver læseren mere end en formodning om, hvem han vælger: ”KONRAD: Min én og elskte skat, / mit lys i verdens nat” (61)<sup>35</sup>. Historien, mindet, erindringen fungerer derfor som bindemiddel i alle de mange løse koordinater, som de talende stemmer opstiller i *Radioteateret*. Man kunne også sige, at de skaber billederne til den (stumme) lyd, der kommer ud af radioen. Som polyfon struktur er tid naturligvis blot én af værkets indholdsmæssige omdrejningspunkter.

Et andet eksempel, som har indirekte med det at gøre, er den politiske kommentar, som billedliggøres af ”Den glade hjemmehjælper”. Den glade hjemmehjælper siger i de fleste af sine replikker blot ordet ”Slægtsgården”. Hun henleder ganske vist med det ene ord tanker på bondeidyl og nationalromantisk ”sammenhængskraft” men åbner ellers ikke mange sprækker for sin egen motivation i teksten – heller ikke historisk. Sidst i *Radioteateret* siger Eliza C ”Vi lever i et frit land, sig dog hvad du mener, hvis du vil”, og hertil svarer Den glade hjemmehjælper: ”Kun hvis han mener det samme som mig”. Sætningen består så at sige af mangel på ord, der har nogen form for værdiladning. Når det må påpeges, er det fordi netop disse ord alligevel bruges til at iscenesætte et brandvarmt og yderst værdiladet politisk emne anno 2010, nemlig ytringsfrihed.

Den glade hjemmehjælper formulerer altså en let genkendelig politisk position. Derfor får Den glade hjemmehjælper skikkelse af politiker Pia Kjaersgaard fra Dansk Folkeparti. Hun taler i en diskurs og retorik i debatten om ytringsfrihed, som ofte kan oversættes ind i det vestlige paradigme, at ytringsfrihed er en demokratisk rettighed, som alle har. Det vil sige, at man vel at mærke har såkaldt

---

<sup>35</sup> *Radioteateret* rummer ligesom Juuls øvrige tekster en mængde litterære referencer og referencer til alment kendte sange: ”PETER JYDE: Skibskatastrofer? Pludselig død?” (Tom Kristensen, 1930). ”LUDVIG BØDTCHER: Men sorgen er en Engels dunkle Haand, / Som lutrer, hvad os jordisk kjær er vorden” (Ludvig Bødtcher, 1867). ”KRYSTALLIS: Men man kan dog/ men man kan dog” (C.M. Bellman, 1766). ”MORFAR: Ingen er så tryk i fare / som Guds lille børneskare” (Lina Sandell, 1865).

ytringsfrihed (til at sige hvad som helst), hvis man mener det, ”man” forstår ved ”demokrati” i Vesten. Som i øvrigt er dét, som det 21. århundredes krige i verden for en stor del handler om. Igen bliver krigsretorikken dét, der binder teksten sammen på flere planer.

Værket *Radioteateret* hævder altså indirekte, at højrefløjen i dansk politik fornægter den ytringsfrihed, den hævder at beskytte. Den politiske kommentar er umiddelbart placeret efter samme tilfældighedsprincip som Morfars religiøse replikker (”Kære himmelske far! Tak for dine gaver! / Velsign dem for os i Jesu navn! Amen” (20)), men i og med at Den glade hjemmehjælper refererer direkte til en dansk kontekst i udgivelsesåret 2010, kunne man også hævde, at det er hér, værket sår tvivl om sin egen påstand om, at forfatteren er sendt hjem. Således er teksten ikke blot sammensat og spredt. Den er også upålidelig.

Som det fremgår, er *Radioteateret* strukturelt og tematisk meget sammensat, fordi det både sprogligt, formmæssigt og indholdsmæssigt består af polyfon samtidighed. Tid og sted er opløste referenter i den forstand, at teksten glider fra fortid til fremtid og fra den ene omgivelse til den anden i takt med, at de agerende personer skiftes til at besidde tekstens stemme, dvs. være udsigelsesinstans.

### Mordgåden

”Mord i skoven”, som er tredje og sidste del af *Helt i skoven*, tager tematisk udgangspunkt i mordet på Peter Jyde<sup>36</sup>, og indledes med ”\* ”Far! Far, der ligger / en mand i bækken! Far”” (Juul 2005:39). Her ses en lidt anden måde at forvalte tekstens temporale dimension på end i dén deciderede erindring, som er på spil i fx *Radioteateret*. Mordet på Peter Jyde ligger også her i præteritum i forhold til udsigelsespunktet, og er nøjagtig dét, der i første halvdel af dette kapitel om Juul blev karakteriseret som tekstens blinde punkt: et tekstelement, som hele teksten orienterer sig igennem, men som ligger uden for teksten, og som det er umuligt at sige noget ”sandt” om. Som Elisabeth Friis skriver i *Pia Juul*, 2012, er én af mordgådens funktioner i forfatterskabet at ”fortælle om noget, vi ikke rigtig må få at vide” (Friis 2012:

---

<sup>36</sup> Jeg skylder Martin Glaz Serup tak for at henlede opmærksomheden på de tydelige forbindelser til Gertrude Steins *Blood on the dining room floor*, 1948. Også her bruges kriminalmotivet anderledes sprogligt end i den klassiske krimi, hvor målet er opklaring.

22). Hele ”Mord i skoven” kredser om mordet på Peter Jyde, uden at komme nærmere på en opklaring.

Et par tekster har indrefokaliseret udsigelse og læses oplagt som forbryderen:

\*

[...]

I bagagerummet ligger der

ikke nogen beviser

men han er selv et

omvandrende lysende

tegn på at noget er galt

Han mærker det, han

ved det står skrevet med rødt på hans pande

og bilen lyser sikkert

med et særlig grønligt

kriminelt skær

Han er en forbryder

Forbryderen vender

tilbage til åstedet:

i dette tilfælde en bæk (Juul 2005: 45)

Tekstens udsigelsesniveau ligger som sagt tydeligvis hos forbryderen, som dermed også i denne specifikke tekst er det højeste bevidsthedsniveau. Læst med Poulet får læseren dermed lov at overtage

forbryderens bevidsthed, men uden at kunne bruge det til noget særligt ud over at konstatere, at der altså ér en forbryder.

Digtet kredser om angsten for at blive opdaget. I og med at tekstens bevidstheds identitet er sløret (og det for en gang skyld i en lyrisk tekst faktisk er en *pointe*, præcis *hvem* der taler), og man ikke får andet at vide, end at det er en "han", forbliver forbryderen anonym. Dette sker på trods af, at han selv føler, "det står skrevet med rødt på hans pande". Også her leger Juul med forholdet mellem, hvad vi kan vide, og hvad vi ikke kan vide. Forbryderen, som ingen kan finde og ingen kender, forstår sig selv som stort set afsløret, og dermed handler også denne tekst om, at det ikke er dét, som helt konkret skete, men hvordan man tænker om det skete, der er det centrale. Denne tekst er det nærmeste "Mord i skoven" kommer på en afsløring. Det er den lyriske genres privilegium, at den kan lægge tekstbevidstheden hos en figur og lade læseren komme helt tæt på, uden at det i øvrigt virker mærkeligt, at personens identitet ikke præciseres. Mordet foldes ud som omdrejningspunkt i afsnittets tekster om de børn, der finder liget ("Far! Far! Der ligger / en mand, der ligger en mand / i bækken / skynd dig! Kom!" (40)), Peter Jydes kæreste, Veronika ("Vi elskede hinanden / vi skal giftes om en uge..." (42)) og vidnet, der viser sig ikke at kunne sige ret meget ""\*/Et vidne tøver [...] Jeg så ikke noget, / jeg så på alting, men / så ikke noget. / Jeg hørte skuddet. / Senere så jeg den søde / i vandet og pigerne, / de små piger græd / og deres far" (51). Via de løsrevne tekster om politi, vidner og pårørende skrives der altså en narrativ sammenhæng frem om mordet på Peter Jyde, som til sammen fremstår retrospektivt. En udlægning af denne historie er, som de øvrige, jeg har berørt i dette kapitel, at det vigtige ikke er, hvad der er sket, men fortolkningen af det, som er sket. Via de forskellige bevidstheder og personer, som optræder i teksten, får læseren serveret det meningsløse mord, der blev spurgt til i "Fra min dagbog". Der gives ingen opklaring, og det er heller ikke meningen. Teksterne bevæger sig rundt om en allerede hændt situation, som ligger i fortiden, dvs. i et temporalt "da". Den fortolkning, der har været på spil i forhold til såvel den personlige som den kulturelle erindring, sættes nu i spil i forhold til kriminalgåden; ingen der interesserer sig for den, kan nogen sinde sige noget mere rigtigt, end det



fortolkende om den. Det er præcis, hvad der ligger i vidneudsagnet om, at ”jeg så på alting, men / så ikke noget” (51). Bevidsthedskarakteristikken omkring mordgåden er således dømt til at mislykkes, såfremt hensigten er at konkludere.

### Døden længe leve

I begyndelsen af *Avuncular*, 2014, står der som afslutning på et digt: ”Her har været nogen” (Juul 2014: 8) og i øvrigt former digtsamlingen sig i høj grad om brudstykker af erindringer som fx ”Jeg husker en grædende snublen i mørket mens jeg skrev en / sms på kun et ord: Høvding” (11) og ”\*/ den første fugl jeg hørte det forår var en gulspurv. jeg stod og frøs og lod mig føre på talrækken tilbage til somre i / plantagen ved havet og blev lykkelig. men det var så koldt” (14). Der er således også i *Avuncular* et klart erindringsspor at følge, men forskellen er, at i denne bog fylder døden uforholdsmæssigt meget. Man stifter jo ikke førstehåndsbekendtskab med døden, før man ikke længere er i stand til at tale erfaringsbetonet om den. Den har således et indbygget fremtidsperspektiv i sig, men ved at lade netop døden stå tematisk i centrum strækker Pia Juul i *Avuncular* tidsperspektivet, eller det temporale aspekt, ud. Forfatterskabets tidsdimension udvider sig således på samme måde som eksistentialisternes til at rumme både fortid, nutid og fremtid i sig, som man også kan se i en typisk Juul-formulering som ”jeg ville *være* den sø / jeg *var* den sø” (12). Eksistentialister som Sartre siger, at det netop er formuleringen af et fremtidigt mål, der lader bevidstheden træde i eksistens – et forhold som Juul selv diskuterer med den nævnte reference til den lærde mand i H.C. Andersens ”Skyggen”, hvis problem netop er, at han ikke kan forholde sig til sig selv som eksistens, eller slet og ret som levende menneske – af eksistenstænkerne er eksistensen netop formuleret som evnen til at forholde sig til sig selv som tid og temporalitet. Her kunne man fx henlede opmærksomheden på et hovedværk som Martin Heideggers *Sein und Zeit*, 1927, hvori han skriver, at ”Tidsligheden kan inden for forskellige muligheder og på forskellige måder *temporalisere* sig selv. Eksistensens grundmuligheder, tilstedeværens egentlighed og uegentlighed, grunder ontologisk i mulige temporaliseringer af tidsligheden” (Heidegger 2007: 338). At tænke tiden ind via temaer som erindring og død, viser det helt fundamentale synspunkt, at mennesket

forstås som tid, det vil sige, at mennesket, tilstedeværen, ér tid. Juul henviser ikke eksplicit til Heidegger eller andre store tænkere, men pointen er blot, at hun med sin sene lyrik skriver sig ind i en forståelse af mennesket, som har været stærkt dominerende i det 20. århundrede.

Juul er på mange måder i højere grad end både Moestrup og Andkjær Olsen, interesseret i det eksistentielle førstepersonsperspektiv. Døden rammesætter fortolkningen af det levede liv i såvel fortid som nutid. Den forstås som en udvidelse af det sproglige og altså fortolkende univers til også at gælde fremtiden. Døden repræsenterer det ultimative ophør, og med dødens nærvær bliver det derfor magtpåliggende for det tænkende jeg at understrege, at ”Her har været nogen”. Heri er en anden central pointe i Juuls forfatterskab, som har at gøre med selve formuleringen i sproget, dét *at sige*, som har været eksplicit tematiseret i Juuls forfatterskab siden 1999 med *sagde jeg, siger jeg*. Døden spiller som sagt en markant tematisk rolle i *Avuncular*, ikke som en dunkel, uhyggelig ufravigelighed men som en kontrapunktisk instans, der bekræfter eksistensen. Det afsluttende digt, der løber over mere end tre sider, bekræfter dette

\*

Døden længe leve! Den holder os i live. Den uendelige nat

er fuld af den.

Ligusterhækken blomstrer

Jeg kan huske at du smilede forsigtigt

Jeg kan huske at naboens hund hed Puk.

Jeg kan huske at bøgetræet sprang ud den ottende maj et år.

Jeg kan huske at bakken ved ruinen føltes stejl.

Jeg kan huske at der var langt til Madum Sø på cykel.

Jeg kan huske at jeg talte mine bøger en gang imellem.

Jeg kan huske at naboen hed Frandsen.

Jeg savner brevene [...] (Juul 2014: 53)

Erindringen skabes i benævnelsen. Onkel-begrebet, som jeg i afsnittet, hvor jeg læser Juuls lyrik retorisk, netop udlægger som et retorisk greb, bliver også til et spørgsmål om at benævne og dermed forme sprogligt. Mange anmeldere, som fx Erik Skyum-Nielsen, 2014, og Solveig Daggard, 2014, har hæftet sig ved formuleringen på bogens næstsidste tekstsider: ”Husk dine onkler. Husk dine børn. Husk dine børn især, som børn, de forsvinder. Men onklerne forsvinder først. Og pludselig er man det selv” (55). Der er noget kontraintuitivt ved, at Pia Juul, godt nok modificeret med pronominet ’man’, udnævner sig selv til onkel, men det viser blot, hvordan forfatterskabets sammenkædning af sprog og forholdsmåde overfor verden ligger i denne benævnelse – at et ord aldrig er hverken mere eller mindre værd end dets brug. Opdelingen i to spor, dvs. i en subjektorienteret og en sprogligt og retorisk analysestrategi, understreger min overordnede pointe om, at det er to sider af samme sag, men at man bør være bevidst om, hvornår man taler om det ene, og hvornår man taler om det andet.

Der er altså i Pia Juuls sene lyriske forfatterskab et synspunkt at spore, en bevidsthed i teksten, som fokuserer på at fortolke det hændte, uanset om det vedrører den personlige erindring eller kollektivets historie. I den sene *Avuncular* folder synspunktet sig for alvor ud med den meget tydelige kredsen om døden – et ofte anvendt litterært motiv. Døden bruges her, som vist, til understregningen af vigtigheden af at tage eksistensen alvorligt, mens man lever. Den fremhæver, at dét at træde i eksistens, er, at forholde sig til ikke blot sig selv som fortid men også som den fremtid, der ligger indlejret i de få men ufravigelige grundlæggende præmisser, et menneskeliv er. Man kan sige, at de onkelagtige tekster,

og den lethed, de besidder med den humoristiske brug af onkelmotivet, modificerer klicheen. Mængden af onkler, som jeg viste i den retoriske læsning af *Avuncular*, gør netop onkelbegrebet til et spørgsmål om at være og ikke om at være *noget specifikt*, hvilket i høj grad er et aspekt, som træder frem, når man søger at beskrive tekstens bevidsthed frem for at analysere dens betydning. Dette understreger igen anvendeligheden af Poulets bevidsthedskritik.

### Opsamling

Jeg har i dette kapitel læst Pia Juuls lyrik forholdsvist smalt og fokuseret. I den retoriske læsning har jeg skelet til såvel Elisabeth Friis' som Marianne Stidsens læsninger af forfatterskabet og forsøgt at udbygge flere af deres begreber. Ikke mindst mener jeg, at begrebet om det blinde punkt er fuldstændig centralt for forståelsen af Pia Juuls svært tilgængelige sprogforvaltning.

Jeg har derefter læst den seneste del af Pia Juuls forfatterskab i et temporalt perspektiv med Georges Poulet som teoretisk reference for om muligt at blive i stand til at karakterisere teksterne som udtryk for en bevidsthed. Det har betydet, at jeg har fokuseret relativt smalt på erindringsmotivet i analyserne, og det er klart, at hvis jeg ikke havde søgt at understrege denne pointe, kunne der være blevet plads til mange andre aspekter af forfatterskabet, som rummer mange tematiske småspor. Det har i dette afsnit vist sig, at Pia Juuls lyrik er ganske vanskelig at læse med et tematisk og indholdsmæssigt sigte. Læsningerne finder ikke store tematiske dybder hos Juul. Jeg undersøger disse lyriske årtusindeskiftedigtere i såvel et subjektoritenteret som et retorisk orienteret spor – en pointe er i forlængelse af undersøgelsen af Pia Juul, at disse greb ikke er lige anvendelige på enhver lyrisk tekst. Havde jeg lagt fokus i begyndelsen af forfatterskabet og læst de digtsamlinger, der kredser om identitetsdannelse, køn og seksualitet havde kapitlet set anderledes ud.

Erindringsmotivet er alt i alt, ikke mindst i det sene lyriske forfatterskab, et overset, men dog centralt aspekt af Juuls sene digtsamlinger, og det ses ved den markante indskrivning af døden, som bliver understreget som gennemgående tematisk referencepunkt i *Avuncular*. Det er vanskeligt at læse Pia Juul,

og én af grundene er, at uanset hvor man vender blikket hen, så handler hendes lyrik om sproget selv, selvom det foregiver også at handle om noget andet.

## Kapitel 3. Mette Moestrup

Mette Moestrup (f. 1969) debuterer i 1998 med *Tatoveringer* og har siden skrevet digtsamlingerne *Golden Delicious*, 2002, *kingsize*, 2006, og *DØ, LØGN, DØ*, 2012. Foruden de egentlige digtsamlinger har Moestrup fx også udgivet *M.M.- Et brevprojekt*, 2002, som stadig kan læses på Afsnit P's domæne<sup>37</sup>, romankollagen *Jævnet med jorden*, 2009, børnebøger, og i 2014 kom fællesbogen *Frit flet*, som Moestrup har skrevet sammen med Line Knutzon og Naja Marie Aidt. Det særlige ved Moestrups forfatterskab er, at hun foruden de regulære udgivelser af bøger på forlag også har bidraget i adskillige andre sammenhænge – hvilket fortæller en historie om et forfatterskab, som ikke lader sig begrænse af konventioner om, hvad et ”værk” er og tillige, hvad litteratur er. Dette vidner om en digter, der i høj grad bruger sproget og dermed litteraturen til at kommunikere sine menneskelige og politiske budskaber med. Mette Moestrup har også et afbrudt ph.d.-forløb om symbolisten Rainer Maria Rilke på CV’et.

Man vil søge forgæves efter udgivelser fra Moestrups hånd, om litteratur som Rilkes, ja måske siger hun det bedst selv med henvisning til æblet i et interview i forbindelse med udgivelse af digtsamlingen *Golden Delicious*, 2002: ”[...] for min skyld må folk gerne behandle mine digte som de behandler et golden delicious. De må gerne æde digtene. For mig er digte ikke noget ophøjet, de er ikke guddommelige størrelser. Jeg interesserer mig for sprog om og mellem mennesker” (Moestrup in Christensen 2002: ”Mellem æblet og kønnet”).

Med udgangspunkt i denne udtalelse kan det indledningsvist hævdes, at der hos Moestrup er tale om et noget andet syn på det poetiske sprog og dets rolle, end det var tilfældet hos Pia Juul, der har en meget vagere repræsenteret omverden i sit tekstunivers. Derimod har de et stærkt beslægtet poetisk sprogsyn, hvad jeg vil søge at vise i det følgende.

---

<sup>37</sup> <http://www.afsnitp.dk/aktuelt/11/mm.html>

Mette Moestrup har foruden sit akademiske arbejde fx været lærer på Forfatterskolen, redaktør af tidsskriftet *Den blå port* (1998-2001), performancekunstner og sanger / rapper i den postfeministiske duo *She's a show*<sup>38</sup> sammen med Miriam Karpantchof, og lavet hekseanseancer sammen med digteren Olga Ravn. Det er klart, at alle disse medier, som Moestrup udtrykker sig udøvende i, relaterer sig til hinanden. Som udgangspunkt vil jeg i det følgende kapitel koncentrere mig om Moestrups lyriske forfatterskab, dvs. om *Tatoveringer*, *Golden Delicious*, *kingsize* og *DØ*, *LØGN*, *DØ*. Hertil kommer der udblik og perspektiveringer til det øvrige forfatterskab.

Hvor en digter som Pia Juul i sit tidlige forfatterskab må skrive sig fri af den såkaldte firsergeneration for at udvikle sit eget forfatterskab, forholder det sig noget anderledes med Mette Moestrup, selvom hun også udvikler sig, ikke mindst i det tidlige forfatterskab. Ser man på hendes produktion og på de publikationer, hun i øvrigt har forholdt sig til, er der én skelsættende begivenhed, som synes at være af afgørende betydning for forfatterskabets retning. Det er lyrikfestivalen *In the making*, 2001, som har Niels Frank som initiativtager og hovedarrangør.

Derfor giver det god mening at lave en kort ekskurs til den referenceramme, som festivalen blev etableret i, og ikke mindst til Niels Franks rolle. I forhold til de store linjer i denne afhandling er det værd at nævne, at også Ursula Andkjær Olsen deltager i *In the making*. Det er dog uden tvivl Mette Moestrup af de tre digtere, Juul, Moestrup og Andkjær Olsen, der har været mest eksplicit i vurderingen af sin egen indflydelse fra den amerikanske sprogdigtning, som blev introduceret i Danmark i den forbindelse. Derfor berøres emnet i dette kapitel om Moestrups lyrik.

### **Ekskurs: Niels Frank og den amerikanske sprogdigtning**

”Omvæltningen” omkring årtusindskiftet i nyere dansk lyrik kan siges at have lige så mange former som årsager, men én af de ikke helt tilfældige årsager er Niels Frank (f. 1963). Hans position i dette felt er særlig, da han på den ene side forsøger at formidle den amerikanske avantgarde eller Den anden

---

<sup>38</sup> She's a show: ”Min kittel er for kort”: <https://www.youtube.com/watch?v=ivDXECPsaBQ>. (Teksten er at finde i *DØ*, *LØGN*, *DØ*, 2012: 50)

tradition, som Niels Frank kalder den, som interessant i sig selv. På den anden side har han banet vejen for denne strømningens udbredelse hos yngre digtere efter 2000. Franks rolle i dette felt er karakteriseret ved, at han helt konkret *forankrer* strømningerne i 00erne i konkrete amerikanske forfatterskaber og tekster med tilhørende teoretiske og poetologiske forlæg. Derfor står Frank helt centralt i diskussionen af vindretningerne i den del af 00ernes lyriske praksis, kritikken regner for dagsordensættende.

Niels Frank er den forfatter, der har diskuteret samtidslyrikkens status quo mest formaliseret og mest teoretisk. Hans præg på perioden sættes naturligvis også i høj grad via hans rolle som rektor for Forfatterskolen. Han markerer sig således ved at have bidraget akademisk og tålmodigt med gentagne introduktioner af den amerikanske avantgarde, Den anden modernisme, og denne rolle er svær at undervurdere, som også Marianne Stidsen påpeger det i artiklen ””Som pålægget i en sexsandwich”. Amerikanske spor i den danske samtidslyrik”, 2011.

Stidsen påpeger, hvordan festivalen *In the making* blev et delta for etablerede og nye stemmer i dansk og amerikansk poesi anno 2001. Dette redegør hun for, dels via egen levende erindring, dels via en omfattende analyse af digtet ”Rose” fra *Golden Delicious*, 2002, af Mette Moestrup.<sup>39</sup>

Et sammenfattende udtryk for Niels Franks rolle i dette aspekt af dansk poesi omkring årtusindskiftet er derfor *formidler*. Via artikler og udgivelser af forskningskarakter (se bl.a. *Alt andet er løgn*, 2007) fremlægger han feltet akademisk, så det bliver tydeligt, hvordan denne amerikanske sprogdigtning har smittet af på dansk lyrik uden i disse tekster at nævne danske navne.

I det ca. 80 sider lange essay ”Den anden tradition” fra *Alt andet er løgn*, 2007, redegør Frank først omhyggeligt for The other modernisms fem positioner, som de fremstår i Donald Allens antologi *The*

---

<sup>39</sup> Mette Moestrup er én af de lyrikere, som eksplicit har talt om sin inspiration af de amerikanske sprogdigtere, her primært Juliana Spahr. Hun er medredaktør af *Den blå port*, 48, der har fokus på New Formalism, bl.a. med en tekst af Dana Goia.



*New American Poetry*, 1960.<sup>40</sup> I 1982 genudgives og opdateres antologien. Amerikanernes stærkt teoretisk funderede digtning har haft flere afgørende pointer, som Frank efterfølgende påpeger ved at vise, hvordan de adskiller sig fra deres samtidige europæiske kolleger:

Hvor europæerne skriver sjælepoesi og synes at insistere på sluttede, organiske former, der skal skabe sammenhæng i digtet, danne helhed og dybde, orienterer de amerikanske digtere sig efter det transformative og performative, efter nybrud, handling, gestus – *action*” (156)

og videre: ”I denne – indrømmet: stærkt forgrovede - udlægning er den europæiske digtning præget af ‘inwardness’, mens den amerikanske er præget af ‘outwardness’(sm.st).

Amerikanernes tekster har åbenhed og frihed som nøglebegreber. Charles Olson nedlægger i 1940erne skellet mellem talking og writing ved i en tale at rable ”I am now publishing... tonight... because I am talking writing” (Frank m.fl. 2001: 7)). Dermed overskrider poesien altså sig selv, der bliver en form for overensstemmelse mellem digtet og digteren, og det bliver med Franks ord ”temmelig svært at forestille sig en poesi på den anden side af modernismen” (sm.st.) Denne poesi udvikler sig senere til to fløje: en genskabende (New Formalism) og en ekspanderende (L.A.N.G.U.A.G.E. POETRY). Den sidste, som har sit navn fra tidsskriftet L.A.N.G.U.A.G.E., 1978-82, gør på mange måder oprør mod forgængere som fx Olson. Det ses fx ved, at Robert Greniers formulering ”I HATE SPEECH”, i tidsskriftet *This* i 1971 bliver bevægelsens motto under henvisning til, at oralisterne overser den wittgensteinske pointe, at sproget konstituerer verden, og at denne verden er grænsesættende for den enkelte (9). L.A.N.G.U.A.G.E. POETRY repræsenteres af fx Charles Bernstein, Ron Silliman og Lyn Hejinian, og deres betydning for den danske reception ligger bl.a. i, at de i dansk oversættelse figurerer i

---

<sup>40</sup> 1) Digtere med tilknytning til *Black Mountain College* i North Carolina med Charles Olson i spidsen. 2) *San Francisco Renaissance* med digtere som Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti og Jack Spicer. 3) *Beatdigterne*, som udelukkende består af Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso og Peter Orlovsky. 4) *The New York School of Poetry* som består af Barbara Guest, James Schuyler, Kenneth Koch, John Ashbery, Frank O'Hara m.fl. 5) Endelig er der en række digtere, som ikke hører hjemme i nogen af de andre grupper, og det er fx Philip Whalen, Gary Snyder, Michael McClure og LeRoi Jones, den senere Amiri Baraka (Frank 2007:114ff).

Forfatterskolens programserie *Legenda*, som Niels Frank også redigerer sammen med Per Aage Brandt.<sup>41</sup> De første tre numre af *Legenda* er viet til introduktionen af den amerikanske sprogpoesi.<sup>42</sup> Her vil jeg fremhæve to af L.A.N.G.U.A.G.E. POETRYS vigtige aspekter: Før det første det store fokus på forholdet mellem subjekt og person og for det andet sprogdigtningens stilmærke, *Den ny sætning*, som formuleres af Ron Siliman (Se *Legenda* 2, *Nye sætninger*, 2001).

### Subjekt og person

Med ”Personism: A Manifesto” fra 1959, ”afviser O’Hara præcis som Ashbery al tale om persondyrkelse” (155), og det er da også i dette essay, man møder den kreative beskrivelse af digtet i form af ”pålægget i en sexsandwich”. Billedet bliver emblem for personismen, der gerne vil placere digtet mellem digteren og personen (sm.st).

Sprogdigterne interesserer sig utvivlsomt for den noget mudrede grød af jeg, subjekt, autobiografi og fiktion, som i høj grad også har brændt på i skandinavisk litteratur i 00erne. Hovedværket er hos L.A.N.G.U.A.G.E.-digterne Lyn Hejinians (f.1941) *My Life* (1980, 1987), og Niels Frank henleder straks opmærksomheden på forbindelsen til Gertrude Steins begreb om ”everybodys autobiography”, som følge af bogens almenjag.

*Legenda* 2 udkommer i 2001. Dette sker før Jon Helt Haarder for alvor får sat trumf på begrebet om den performative biografisme,<sup>43</sup> som vel at mærke spirer langt tidligere i form af begrebet ”nybiografisme”, og før selvfremstillingen for alvor slår igennem i den skandinaviske litteratur som markant tendens, mens Niels Frank altså (naturligvis også med henvisning til Roland Barthes og en overskridelse af hans mord på forfatteren) skriver:

---

<sup>41</sup> I *Mere lyft*, *Legenda* 1 diskuterer Niels Frank, Marianne Stidsen, Lars Bukdahl og Jeppe Brixvold mulighederne af en ny avantgardes former og dens rimeligheder anno 1999. Diskussionen står ved siden af artikler af bl.a. David Lehman og John Ashbery.

<sup>42</sup> Se desuden: Frank m.fl 2001: *Amerikansk katalog*. Moestrup m.fl. 1999: *DBP* 48. Stidsen 1999: ”*Make it new*”, *DBP* 50. Senest Susanne Christensen 2011: *Den ulne avantgarde*, som samler skandinaviske og amerikanske avantgardetekster, primært fra 00erne.

<sup>43</sup> Se fx Haarder 2010: ”Hullet i nullerne” i *Passage* 63, og *Performativ biografisme*, 2014

Slagsordsagtigt kan man sige, at denne nulstilling af det subjektive lader en meget større, bredere, mere kompleks subjektivitet komme til orde; det subjektive ”genopstår” uden sine sædvanlige ærinder og tvangstanker, hvad enten de nu var af ideologisk eller psykologisk art [...] Det mest dækkende begreb for det genopstandne subjekt er derfor vel nok ’det performative subjekt’, et selv, der uden ophør er i færd med at samle nye fragmenter til en stadig større identitet (Frank 2001:10-11)

Sprogdigternes formål med selvbiografien (*det første sprog*) er derfor at rette en direkte kritik af den og overskride den med *det sidste sprog*, som sprænger rammer og viser den mangfoldighed af forklaringer af selvet, som sprogdigterne vil give – med Michael Palmers ord ”tale til et selv såvel som til en anden såvel som til selvet som et anden” (Frank 2007:167).

### Den ny sætning

Ron Silliman er som nævnt central med essayet om ”Den ny sætning”, som også lægger navn til *Legenda* 2, hvor den figurerer i uddrag, og selvom ”Den ny sætning” er et stilistisk greb, og digternes fokus på subjekt og person nærmere er tematisk, hænger de sammen. ”Den ny sætning” er en udpræget teoretisk forståelse af sætningers sammenhæng, sammensætning og kadence, som Silliman demonstrerer ved først at tage udgangspunkt i Gertrude Stein og et tilbagevendende eksempel fra *Tender Buttons*, 1914. Den ny sætning struktureres af afsnittet på samme måde som verslinjen i almindelig poesi struktureres af strofen. Konceptet er, at den fordrejer normalsætningen, idet den indgår i en kontekst med andre sætninger, men på teksthiveau og ikke på sætningsniveau. Fordrejningen kan fx komme til udtryk i skift fra 1. til 3. person eller fra den ene til den anden kontekst. Derfor kan man sige, at poetikken i den ny sætning ligger i udvekslingen mellem skrivning og læsning, som Frank også viser i sit bud på den åbne poesis æstetik (177). Fordrejningen svarer ikke til den, vi normalt kender fra lyrikken som enjambement, ordspil m.v.. Den ny sætnings fordrejning er strukturel og ligger derfor i, at sætningerne ikke er grammatisk afstemte med hinanden, som det i øvrigt sker meget tydeligt i Pia Juuls digtning. Silliman selv formulerer det i ”Den ny sætning”:

Men fordrejningen som normalt udløses af linjeskift, hvis funktion det er at forstærke tvetydigheder og ordspil, foregår nu i sætningens grammatik. Den fuldstændige sætning [...] svarer i denne henseende til en verselinje, et vilkår, der ikke før er blevet appliceret på sætninger [...] Det er derfor en almindelig sætning som for eksempel: "I peered into it", kan blive til en ny sætning, dvs. en sætning med en indre poetisk struktur foruden almindelig grammatisk struktur (Silliman in Brandt mfl. 2001:54).

Den såkaldt indre poetiske struktur fremkommer, når sætninger kombineres på nye måder. Prosaens struktur er, som vi kender den, som oftest normalsproglig, mens den ny sætning derimod er "den første prosaiske teknik, der gør det sproglige udtryk [signifiant'en] til hjemsted for litterær betydning" (58). Når jeg redegør på denne måde i et afsnit, der egentlig ikke bør gå i indholdsmæssig klinch med de lyriske tekster, er det fordi jeg ønsker at pointere, at man med formidlingen af L.A.N.G.U.A.G.E. POETRY har *mere* end en begrebslig beskrivelse af de ting, der sker på mange niveauer i lyrikken omkring 2000, fordi den har overtaget så mange af prosaens virkemidler. Man har et konkret amerikansk ophav. Og således vil jeg lade ekskursen være slut.

Mette Moestrup selv henviser ofte til sin egen inspiration fra ikke mindst Juliana Spahr. Med prosadigtet "Sommeren 1995" fra *Golden Delicious*, 2002, indkapsler hun mange pointer fra ovenstående og tilstræber efter alt at dømme idealet for den nye sætning:

I nat var jeg vågen, gudskelov, jeg tog noter om Hans Bellmers kollager af løsrevne forvredne, muterede dukkelemmer, som forudsætter tabet af den hele muse, men perverterer erotiseringen af helheden til brudstykket, idet kroppen er en sætning, han skiller ad for at genskabe dens sande mening, men så blev jeg afbrudt af en lyd, der minderede mig om plysrotten, det viste sig at være en natsværmer, som mindede mig om at beskrivelsen af Lolitas knæhase ifølge Vladimir Nabokov er overført fra hans passion for sommerfugle, og da jeg åbnede vinduet for at få den ud, lød vindspillet højere, og den ville ikke ud, og så skulle jeg vælge mellem plysrotte og vindspil, og så fik jeg ikke skrevet mere, fordi vindspillet var ved at drive mig til vanvid, og så græd jeg, fordi jeg ikke kunne få det til at holde op med at blæse (Moestrup 2002: 28)

Prosafragmentet viser først og fremmest associationens kunst. Stykket har intertekstuelle referencer af vekslende tydelighed til Pia Juul og Nabokov og er i øvrigt bygget op i én lang sætning af parataktiske

delelementer. Tekstens verber er ligeledes karakteriseret ved at sprede stykket i ligeså mange retninger. Fordrejningen af normalsætningen er stilistisk meget svært, og dette stykke ligger da også tættest på Den ny sætning i den del der fokuserer på sætningernes sammenhæng eller mangel på samme.

## Tekstens flersporede strategi. Mette Moestrups forfatterskab læst retorisk

Mette Moestrup skriver altså i sin anden digtsamling, *Golden Delicious*, 2002, i digtet med overskriften ”*Sommeren 1995*” om sommerfuglen, i øvrigt med en eksplicit henvisning til Vladimir Nabokovs *Lolita*, hvorfor sommerfuglen kan ses som et symbol på den unge pige<sup>44</sup>, at ”den ville ikke ud” (Moestrup 2002: 28). Når man læser Juuls og Moestrups forfatterskaber i forlængelse af hinanden, er det svært ikke at hæfte sig ved Juul-digtet fra *sagde jeg siger jeg*: ”Sommerfuglen vil ud / Men den vil ikke ud” (Juul 1999: 23). At linjen om sommerfuglen faktisk er en hilsen<sup>45</sup> til Pia Juul, forsikres man om ved afslutningens af bogen i ”Tak til”, hvor der blandt det væld af fiktive og virkelige personer, som *Golden Delicious* refererer mere eller mindre eksplicit til, står ”Pia Juul (”men den vil ikke ud”)” (60). Bemærkes skal også, at *sagde jeg siger jeg* har en meget enslydende takkeliste til slut.

Den retoriske strategi hos Moestrup er altså på mange måder i familie med det, jeg på baggrund af Marianne Stidsens artikel i *Danske Digtere i det 20. århundrede*, formulerer som tekstens blinde punkt hos Juul. Hos Mette Moestrup kommer det til udtryk som en karakteristisk dobbelthed i skriften, som jeg i denne sammenhæng beskriver som *tekstens dobbelte spor*.

Mette Moestrups lyriske sprog er ikke svært at kende. Som jeg vil vise, er der mange retoriske virkemidler, der til sammen vidner om stor stilistisk bevidsthed og ikke mindst sikkerhed hos Moestrup. Ligesom Pia Juuls begynder Mette Moestrups forfatterskab ét sted og transformerer sig gradvist fra bog

---

<sup>44</sup> Nabokovs *Lolita* optræder hyppigt i *Golden Delicious*.

<sup>45</sup> I *DØ, LØGN, DØ*, 2012 har Moestrup et sommerfugledigt (blandt flere) med hilsen til Inger Christensens *Sommerfugledalen*, 1991: ”[...] hvad betyder det for sommerfuglen at / jeg kalder den for butterfly i nat [...] de stiger op [...]” (Moestrup 2012: 56)

til bog. Debuten *Tatoveringer*, 1998, er den mest ”poetiske” bog og den af Moestrups lyriske udgivelser, der i højest grad identificerer sig som sådan. Her kunne man pege på et digt som ”Ulveholm”:

Opskræmte fugle og bakker.

Letter og flakker og dyret

vejrer engblomme, skovsnegl og

hovedbund. En lille uldhue

i Ulveholms voldgrav – fuld

af gule vindstød – forsvinder

ud af dyrets sanser igen.

Dyrs søvn (Moestrup 1998: 17)

Der er i *Tatoveringer* et indadvendt fokus på teksten og tekstens eget kredsløb, som ikke findes i det øvrige forfatterskab. Der er også tilløb til det lyriske sprog, der er det senere forfatterskabs stilistiske mærke, som man fx ser i titeldigtet ”Dragen”:

Dragen, falmet grøn, spyr ild

Mod rosen, modermærket, hjertet –

Pensionistens tatoveringer bevæger sig.” (Moestrup 1998: 32).

Med *Golden Delicious* antager Moestrups digte en form, der fortsætter med at dominere hendes lyrik lige til *DØ, LØGN, DØ*, 2012, som i skrivende stund (primo 2015) er hendes seneste selvstændige udgivelse. Moestrups digte bærer i højere grad end Pia Juuls præg af en social indignation og har en omverdensvendthed, som Juul ikke udviser i sine digte på samme måde.

Indledende vil jeg trække en passage fra *DØ, LØGN, DØ* frem, som virker som et godt eksempel på den retoriske sammenhæng i afhandlingens forfatterskaber og deres sprogforvaltning, og som i øvrigt er

referenceteksten for afhandlingens titel, 00. *Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen.*

Min pointe er, at Moestrup står i forlængelse af Juuls retoriske agenda og det allestedsnærværende tekstlige blinde punkt. I *DØ, LØGN, DØ*, 2012 afslutter Moestrup med sidste linje i "II. STILL BEAUTIFUL, BUT NOT AS BEAUTIFUL", som er en del af kapitlet "Ansigtet i ansigtet I-X", sit langdigt på følgende måde: "Det blinde punkt i øjet:" (108). Dette kunne i og for sig nok være en tilfældighed, når man igen medtænker forrige kapitel i denne afhandling, (hvor det blinde punkt var hovedbegrebet i den retoriske læsning af Pia Juul), men næste side, dvs. den tekst, der følger umiddelbart efter kolonnet, udgøres af følgende tekst.

O

O

Luk dit venstre øje. Placer dit hoved ca. 50 cm fra papiret og se på det venstre O med dit højre øje. Bevæg langsomt hovedet tættere på papiret, mens du bliver ved med at se på det venstre O. Når du kommer ind på en vis afstand, forsvinder det højre O. Det er, når det kommer inden for det blinde punkt på din retina. Prøv evt. også omvendt, dvs. luk dit højre øje og se på det højre O med dit venstre øje (Moestrup 2012: 1009).

Læserens praktiske udførelse af opfordringen til at tage bogen i strakt arm, lukke venstre øje og nærme sig det venstre O bekræfter, at det højre O forsvinder – det bliver helt konkret *et blindt punkt*. Her er tale om en aktivt læserinddragende gimmick, som man sjældent ser i poesi. Men O'et er også helt konkret: tekst. O kan stå for "ord", og O'et ligner et øje. Derfor er det svært ikke *også* at læse det som en næsten poetologisk pointe om, at når man fokuserer på én ting, forsvinder de ting ud af synsfeltet, som man ikke fokuserer på, hvilket både gælder, når man læser tekst, og når man, som Moestrup, er indigneret over den sociale uretfærdighed, som i virkeligheden. Dette bekræftes på næste side:

Det manglende venstre øje. Det blinde punkt. Det forsvundne O

Det øjeblik, O

forsvinder. Mødet mellem visheden om, at der er et O





For alle øjne og på alle scener

findes, lidt forskudt for perspektivens punkt,

næsten endnu længere væk,

en blind plet: der vil jeg vise "min" film, der er "min" film

allerede begyndt (Højholt 2005: 312)

Hvis man parallellæser de to digte, som litteraturhistorisk set ikke står i nogen markant forbindelse med hinanden, giver teksternes to begreber om den blinde plet hinanden næring. Også hos Højholt er der fokus på den virkelighed, der undslipper det menneskelige blik. Moestrup beskæftiger sig i O-teksten ligeledes med den virkelighed, der ligger uden for sproget, ja det er netop omdrejningspunktet hos Moestrup. Højholt omtaler det ved at hævde, at "Kun BMT og virkeligheden kan være pletfri" (312). Højholt skriver, at den blinde plet skal vise "min" film, og at "i samme øjeblik din blinde plet betragter dit BMT / farer det Mimetiske Teater sammen i perspektivens punkt / og virkeligheden ryster" (Højholt 2005: 312). Hos Højholt ses altså et sprogsyn, der medregner et subjekt, som han formulerer i forestillingen om bevidstheden som et teater (øjet), hvor subjektet både er publikum og står på scenen. Hele pointen med Mette Moestrups forfatterskab og i øvrigt kendetegnende for det sprogsyn, jeg mener at kunne udlede i de tre forfatterskaber i denne afhandling, er netop en negation af Højholts udsagn. Det er derfor, det kun til dels er dækkende at koble denne årtusindeskiftelyrik til den danske modernismes tredje fase. Hos Moestrup er den blinde plet ikke et subjektivt anliggende, og der er ikke tale om en personlig film, men derimod om, at sproget er vores kollektive bevidsthed. Med gimmicken, der konkret giver læseren oplevelsen af, at en del af teksten forsvinder, viser hun, hvordan fællesskabet skaber den blinde plet i det, sproget kan undgå at tale om. Men at den blinde plet ikke er tom, blot fordi man ikke kan se den, er hun ganske enig med Højholt i.

Selvom Moestrups blinde punkt er et andet end Højholts, er det påfaldende, at både Højholt og Moestrup taler konkret om det blinde punkt eller den blinde plet, mens forestillingen om et blindt punkt i Pia Juuls forfatterskab er et greb kritikken opfinder til at forstå, hvordan Juuls lyriske sprog fungerer. Hvor Højholt laver en beskrivende metafor for det blinde punkt med ”Bevidsthedens Mimetiske Teater”, henlægger Moestrup det konkret til teksten og læserens kropslige erfaring, så det blinde punkt materialiserer sig fysisk.

Der er ingen tvivl om, at Moestrups lyriske univers sætter sproget i en privilegeret position. Hendes tekster er først og fremmest sprog. Siges de mange gentagelser af ”O’er” i de sidste tre linjer af teksten hurtigt, bliver lyden sammenfaldende med lyden af ordet ”ord”, og tekstens pointe ligger således i opdagelsen af ordspillet på disse homonymer. I så fald handler de to citerede tekster om ord, der ikke er der, dvs. er usynlige, i det øjeblik, der bliver fokuseret på de andre ”O’er”. I *Golden Delicious* står ”Kroppen er en sætning” (Moestrup 2002: 28), hvilket kan ses som en association til den amerikanske sprogdigtning, jeg indledte med at referere til, og som en direkte reference til Juliana Spahr (se *Everybody’s Autonomy*, 2001, som igen forholder sig eksplicit til Steins *Everybody’s Autobiography*, 1937). I forbindelse med teksten i *DØ, LØGN, DØ*, der inddrager kroppen via øjet, dvs. læserens egen konkret *fysiske* krop, sættes der dog også aktivt forbindelse mellem krop og sætning, idet *laseren*, dvs. tekstens egentlige facilitator uden hvem, den ikke ér, inddrages mere aktivt end sædvanligt. Det er så at sige en variation over Pia Juuls meget citerede Onkel Hector-digt fra *sagde jeg siger jeg*: ”desuden gjorde han altid / sådan med hånden / sådan” (Juul 1999: 8). Ordet ”O’er” er Moestrups variation af ordet ”sådan”, for de er usynlige på samme måde – og det illustrerer hun altså med gimmicken om det blinde punkt, som også her danner både fæstningspunkt og forsvindingspunkt.

I kapitlet om Pia Juul blev *det blinde punkt* formuleret som det sted, hvorfra udsigelsen udgår, og med forbindelse til den grundlæggende tegnskepsis, som Elisabeth Friis formulerer i sin monografi om Pia Juuls forfatterskab. Jeg fastholder den pointe, at der er en stor retorisk sammenhæng mellem Juuls og

Moestrups sprogforvaltninger, men det betyder ikke, at dette blinde punkt kommer til udtryk på samme måde hos de to digtere. Faktisk ser det en hel del anderledes ud hos Mette Moestrup, som ikke på samme måde som Juul arbejder med sætningens betydningssammenbrud. Moestrups lyrik dyrker i høj grad prosadigtet – et formtræk, der har taget til fra *Golden Delicious*, 2002, over *kingsize*, 2006, og som indtil videre kulminerer i *DØ, LØGN, DØ*, 2012.

Et andet karakteristisk træk, som adskiller Moestrup fra Juul, er, at hendes sætninger i højere grad end Juuls er forankrede i en genkendelig fysisk omverden. Det egentlige sætningssammenbrud, som man finder hos Juul, består hos Moestrup i stedet af en dobbeltbetydning, som for det meste bærer en ironisk pointe. I ”SPEJL / SNEHVIDE” i *DØ, LØGN, DØ* hedder det:

Din hud er hvid som den pureste sne.

Du har aldrig set min hud, som du aldrig har set sne.

Du er sort som ibenholt og rød som blod og hvid som sne.

Min hud er sort som sne. Se. (Moestrup 2012: 21).

Den konkrete læsning af ovenstående viser en enkel pointe om, at duet udenpå er hvid som sne i huden men inden i er sort som ibenholt. Teksten antyder, at denne diskrepans underlægges for lidt opmærksomhed, og undgår lærmende den oplagte og omvendte vinkel, at den sorte hud kan være hvid inden i – det får i disse sproglige logikker den effekt, at det er denne pointe, der egentlig står frem.

Citatet spiller endvidere tydeligvis på eventyret om Snehvide, hvis hud som bekendt er hvid som sne, og hvis hår er sort som ibenholt. Pointen punkteres med sidste linjes brud med idiomet ”hvid som sne”, hvor det hævdes, at ”min hud er sort som sne”. Hud kan være sort, men så ligner den ikke sne. Udover at teksten her leger med sammenligningen som litterært billede, og udfordringen af konventionerne omkring ”hvid hud”, så finder læseren her en tekst, der siger både ja og nej, dvs. at der er tale om

*tekstens dobbelte spor*. Teksten kan være falsk, hvis man anerkender sprogets retoriske automatsammenkædning af sne og farven hvid, men den kan også være sand. Sort sne er i den forurenede verden nemlig slet ikke noget sjældent fænomen – lige så lidt som hud, der *ikke* er hvid, er sjælden. Dermed bryder sætningen om den hud, der er sort som sne, ikke semantisk sammen. Teksten hviler altså på en ny logik – på et opgør med en logik, der trænger til at blive punkteret. Dermed punkteres den nærmest idiomatiske forestilling om, at hud er hvid uden brug af sproglige benægtelser. Og således taler teksten altså samtidig i to spor.

I øvrigt er brugen af farven *hvid* og begrebet *hvidhed* gennemgående i *DØ, LØGN, DØ*.<sup>47</sup> Dette viser sig materielt i, at bogens 173 nummererede papirsider har forskellige nuancer af hvid, hvad Moestrup i øvrigt udtaler i et interview i forbindelse med udgivelsen, at ingen anmeldere har opdaget. (Rifbjerg 2012: ”Den poetiske lydmur”) og i titeldigtet ”I. DØ, LØGN, DØ” hvor det hedder at ”*Jeg er hvid i hovedet. Også når jeg vasker mig. Hvid, hvid, hvid / over det hele. DØ, LØGN, DØ*” (Moestrup 2012: 104). Der er i dette forhold mellem hvid og sort en åbenlys reference til Paul Celans holocaust-langdigt *Sort mælk* (*Todesfuge*, 1948), hvilket i øvrigt understreges af et digt som ”Tænkt mælk”, der slutter med linjen ”Mælken er hvid” (Moestrup 2012: 27).

Det er bl.a. pointen i bogens titel, *DØ, LØGN, DØ*, at det ikke er helt enkelt at formulere hvilken løgn, der er tale om. Løgneren kan se ud på flere måder, og den kan fx være retorisk, dvs. at sproget siger noget, der også kan forstås på en anden måde, men det bliver sproget ikke nødvendigvis selv en løgn af. Her finder man eksemplet med den sorte hud, som har en meget tydelig retorisk agenda. Løgneren kan også være omverdensforankret og i Moestrups tilfælde for det meste politisk, hvad jeg vender tilbage til i anden halvdel af dette kapitel.

---

<sup>47</sup> Som farven *rød* er det i *kingsize*, 2006

## Det uforståelige

I ”Lyden af en stemme i skriften” skriver Birgitte Stougaard Pedersen: ”Moestrup arbejder umådeligt bevidst med forskellige måder at tale på og med forskellige diskurser, der blander sig med hinanden” (Pedersen 2012: 77). I artiklen (og i andre dele af sin forskning<sup>48</sup>) argumenterer Stougaard Pedersen for stemmen som en flertydighed, der både er ”en funktion af teksten”, og som ”bevæger sig rundt inde i teksten” og ”er på vej ud af teksten”. På den måde kan den ”betragtes både som en implicit og en eksplicit funktion af den litterære tekst” (Pedersen 2012: 81). Den litterære stemme er da også et godt udgangspunkt for læsningen af Moestrup, der ganske rigtigt bevæger sig i flere diskurser og lader flere stemmer tale samtidig – i øvrigt som det også er tilfældet hos Ursula Andkjær Olsen, som jeg viser i kapitel 4. Min pointe er her blot, at denne stemmeanalyse ikke er fyldestgørende, fordi Moestrups tekster rummer et retorisk niveau, som hverken afspejler sig i én eller flere definerbare stemmer. Det retoriske niveau kan, som jeg har redegjort for via de Man i teorikapitlet, ikke påpeges i teksterne som en særlig del, men findes fx i forhold som uafgørlighed, dobbelttydighed og samtidighed.

En anden litterat, som beskæftiger sig med både Ursula Andkjær Olsen og Mette Moestrup, endog i samme udgivelse, er Marianne Ølholm. Hun læser i *Uforståelighed som æstetisk strategi*, 2009, en række danske og amerikanske lyriske forfatterskaber i 00’erne, heriblandt både Andkjær Olsen og Moestrup. Dette gør hun med to perspektiver, som er indbyrdes afhængige: dels den amerikanske sprogdigtning og dels begrebet om *uforståelighed*<sup>49</sup>, som vedrører det lyriske formsprog i en teoretisk optik.

Ølholms teoretiske overvejelser over uforståeligheden som en del af lyrikken hviler på et dekonstruktivt teoriapparat og på pointen om modstanden mod fortolkning, som dermed også er en kritik af

---

<sup>48</sup> Stougaard Pedersen har bl.a. arbejdet med stemme, lyd, rytme og musikalsk gestus i litteratur, rap og musik og med stemmen hos forfattere som Ursula Andkjær Olsen og Yahya Hassan.

<sup>49</sup> Ølholm oplister fire former for uforståelighed eller litterær form for kompleksitet og modstand mod fortolkning:

1. Et grundvilkår ved alle kunstværker, der altid indeholder noget gådefuldt og uopløseligt
2. En konkret kunstnerisk fremgangsmåde som fx overskrivning eller anden bearbejdning af en allerede eksisterende tekst.
3. En ukendt eller metafysisk dimension i teksten, som falder uden for sproget.
4. Tekstens materialitet, der fremtræder som et uopløseligt element, der unddrager sig semantisk afkodning og bidrager til værkets kompleksitet (Ølholm 2009: 9)

hermeneutikken. Dette lægger Ølholm da heller ikke selv skjul på. Med udgangspunkt i Hugo von Hofmannsthal og Roger Laporte defineres det uforståelige i kapitlet "Det uforståelige" som sprogets transformation fra meningsbærende til tavst, og hun beskriver de "ikke-sproglige oplevelser, som er knyttet til kroppen" (16). Med Laporte beskrives det, hvordan sproget igennem uforståeligheden kan komme tæt på stilheden, og hvordan den uforståelige tekst "gør plads for det ukendte og [dermed ændrer sig] fra at være sprog eller tale til at blive det modsatte, nemlig lytten" (18). Der er altså tale om et grænseområde af sproget, som "ikke indgår i en semantisk cirkulation" (Smst). I Ølholms bog ses det uforståelige som en *æstetisk kategori* eller *strategi*. Strategien beskriver Ølholm med udgangspunkt i Craig Dworkin, og hans begreb om *détournement* (se kapitlet "Det uforståelige som æstetisk strategi") som i sig selv betyder bortledning.

Dworkins anvendelse af begrebet ulæselighed forudsætter [...] en forudgående eller oprindelig tekst, som i kraft af en eller anden form for bearbejdning fremstår som ulæselig. Det vil sige, at den oprindelige tekst destrueres, for at en ny kan komme til stede. Det er Dworkins pointe, at selv om den oprindelige tekst nu enten er overskrevet, slettet eller transformeret til ukendelighed, så opstår der ud af denne nedbrydning af det oprindelige værks tilgængelighed en ny tekst, som faktisk lader sig læse på et andet niveau. Den bevidst frembragte ulæselighed giver plads for en anden form for læselighed, som afdækker helt nye betydninger både i den aktuelle men også i den oprindelige tekst (Ølholm 2009: 28).

Dette drejer sig, som det fremgår, primært om tekster, der står i produktionsmæssig tæt relation til andre tekster.

En anden teoretiker og digter, som Ølholm trækker frem i redegørelsen for det uforståelige som æstetisk strategi, er Juliana Spahr. Dette sker med udgangspunkt i *Everybody's Autonomy – Connective Reading and Collective Identity*, 2001. Spahr kombinerer sin interesse for eksperimenterende tekster med tekster, der har *identitet* som tema (Ølholm 2009: 36). Her er det ikke svært at se forbindelserne til både Gertrude Steins, og til Mette Moestrups lyrik.

Spahrs pointe er, at den aktive læser af den uigennemtrængelige tekst fremmer en demokratisk læseoplevelse, fordi læseren må trække på en eksperimenterende læsning og ikke kan bruge de ”svar”, som vedkommende kan hente i den sædvanlige analytiske værktøjskasse, som man skal være særligt uddannet i litteraturanalyse for at benytte. Genstridigheden er altså ens for alle og giver ikke én type læsere større forudsætning for at nærme sig teksten end andre (36). Spahr ”argumenterer for en læsning, der bygger på teksternes forbindelser frem for at fokusere på modstand og opløsning” (37). I øvrigt er ”et grundtræk i den læseoplevelse, som interesserer Spahr [...] oplevelsen af forskel frem for identifikation” (95), og det er et grundtræk i den eksperimenterende og uigennemtrængelige tekst.

Ølholm kommer via flere amerikanske sprogdigtere langt rundt om det *uforståelige* som æstetisk strategi, som hun hævder kommer til udtryk i seks forskellige træk ved den formelt eksperimenterende og uforståelige lyriske tekst.<sup>50</sup> Med udgangspunkt i Ølholms kobling af Mette Moestrups forfatterskab med ikke mindst Juliana Spahr kan man altså fremdrage synspunktet på det uforståelige hos Moestrup som en anerkendelse af forskel, af det uforståelige og komplekse, for som Ølholm skriver: ”Mette Moestrup interesserer sig for spændingsfeltet mellem muligheden for at forstå på den ene side og grænserne for kommunikationen på den anden” (138). Det er lige nøjagtig dette spændingsfelt, jeg mener at kunne indfange begrebsmæssigt med læsningen af Moestrups lyriske værker som en retorisk dobbeltsporet sprogstrategi. Ølholms begreb om *Det uforståelige* er et meget væsentligt bidrag til forskningen i Moestrups lyrik, men min pointe er blot her, at det ikke *hver gang* er uforståelighed, der er svaret i et Moestrup-digt.

Det vil jeg søge at vise i følgende læsninger, og derudover vil jeg henvise til Ølholm for øvrige teoretiske perspektiver på præcis det uforståelige og i øvrigt på sammenhængen mellem amerikansk sprogdigtning og dansk årtusindeskiftelyrik, som Ølholm analyserer perspektivrigt.

---

<sup>50</sup> 1. Den æstetiske erfaring (Ølholm 2009: 45), 2. Betydningens værdi forstået som den sprogligt kommunikerende og forståelige meddelelse som formelt eksperimenterende tekster bryder med (47), 3. Den afvisende tekst, som bl.a. kan vise sig ved kedsomhed hos læseren (48), 4. Det uforståeligheds og ukendtes tilstedeværelse i teksten som læseren ikke kan assimilere gennem sin fortolkning (50), Det uforståelige som social kritik (51) og 6. Ulæselighed som kreativ faktor som indebærer destruktionen af det allerede eksisterende værk som forudsætning for konstruktionen af et nyt (52).

## Tre poetiske strategier

*Tekstens dobbelte spor* er som nævnt en strategi, der går gennem det meste af Moestrups lyriske forfatterskab.

”Sandt / falsk I,II,II” (46-48) er en ”serie” i *kingsize*, der består af tre gange tolv udsagn, og den danner på mange måder model for resten af bogen. Det overlades umiddelbart retorisk, dvs. implicit, til læseren at afgøre, hvorvidt disse udsagn er sande eller falske. Udsagnene optræder fragmentarisk, og rækkefølgen er uden struktur eller logik, men temaer som seksualitet, nationalitet og etnicitet går igen, ligesom de gør i Moestrups øvrige forfatterskab, særligt i *Golden Delicious*, 2002, i *DØ, LØGN, DØ*, 2012 og i resten af *kingsize*, 2006.

Her ses udvalgte fragmenter fra *Sandt / Falsk I, II, III*<sup>51</sup>

”Kvinder ejakulerer tårer”

”Der er en etymologisk sammenhæng mellem love på dansk og love på engelsk, som ligger til baggrund for 24-års reglen”

”Oehlenschlägersgade har sit navn den dag i dag, fordi en kunde har et guldhorn i siden på en thailuder”

”Blåøjethed er en slags racisme”

”Problemet med kvinder, der ikke er nøgne under tøjet er, at de ikke findes”

”Hvis en flygtning dør som følge af dansk lov, bløder en blodbøg og hvisker: Forbandede skov”

”Hvis man leder længe nok, kan man se et mønster. Det betyder ikke, at der er et”

”Der er 6 bogstaver i Anders, George og Saddam. 666. Voila. Det store dyr i åbenbaringen” (Moestrup 2006: 47-50).

---

<sup>51</sup> Her kunne jeg også have valgt parallelteksten ”VI. HVIS ORFEUSBLIKKET MØDTE MEDUSABLIKKET, HVAD VILLE DER SÅ SKE?” fra *DØ, LØGN, DØ*, 2012, med underoverskriften ”Skriv 1, hvis det er sandt, hvis det er løgn skriv 0”: ”- Orfeus ville blive en 1:1 stensulptur. (1-0) til Medusa) / - Medusa ville dø i anden potens og blive Orfeus’ muse (1-0 til Orfeus) [...] – Noget (1) / - Ingenting (0) / - Happy ending. / - Skuffende kadence. / - 010101” Moestrup 2012: 118)



Her udfolder Moestrup den forskel mellem sandhed og løgn, som også er et gennemgående tema i *DØ*, *LØGN*, *DØ*, 2012. ”Sandt/falsk I,II,III” er egentlig ikke et digt, men en række løse fragmenter, der er sammenstillet som en helhed. Mit forslag til en læsning af denne ”serie” består i at rette opmærksomheden på disse teksters tre strategier. Her er det vigtigt at påpege, at der er én stemme, ét udsigelsesniveau og ét jeg, der taler.

”Sandt/falsk” har en *poetisk oplosende strategi* i det tematiske spor, der vedrører det politisk korrekte / ukorrekte. Dette spor befinder sig på tekstens bogstavelige niveau. Sporet findes i det syntaktisk normalsproglige, som man kan kalde tekstens *realplan*, fordi det, der står i dette spor, skal forstås bogstaveligt. Stemmen, der taler i dette spor tager stilling. Her er sandt/falsk-dikotomien en realistisk og opretholdt akse: Kvinder omtales som nøgne under tøjet. Mænd nævnes ikke, selv om de også er nøgne under tøjet. Kvinder og mænd sidestilles altså ikke. Mennesker med blå øjne kommer fra vestlige lande. Blåøjede mennesker er racister, for vi kender ikke racisme fra brune øjne og mørk hud mod blå øjne og lys hud på samme måde – racisme opfattes i den vestlige verden som en vurdering af lys hud som bedre end mørk, hvad end, der ligger i ordet ’bedre’. Danske kunder kan købe sex af thailudere, fordi de har flere penge end fattige thaier. Der står ikke eksplicit, at det er *sandt*, men holdningstilkendegivelsen ligger dels i hyppigheden af eksempler med samme struktur og dels i det underforståede, som i sig selv problematiseres politisk. Realplanet fremstiller altså det udsagn, at det er *sandt*, at hvide mænd dominerer over mørke kvinder og underforstår, at det er moralsk *problematisk*. Dette spor forbliver konkret og bogstaveligt, og *teksten* i dette spor foregiver ikke at ville være litteratur.

Parallelt hermed findes en *poetisk opretholdende strategi*, som undsiger det poetisk opløsende spor. Dette spor befinder sig på et figurativt plan. Sporet figurerer fx i dobbeltheden af ordet love, i blåøjetheden og i den blødende blodbøg. Den stemme, der taler i det poetisk opretholdende spor forholder sig ikke værdiladet til forholdet mellem sandt og falsk. I dette spor fremtræder begrebsparret sandt/falsk som en ironisk forestilling. Stemmen i dette poetisk opretholdende spor river så at sige bogstaveligheden fra

hinanden. Her optræder blåøjethed i betydningen *nain*, og at blåøjethed er en slags racisme bliver derfor en poetisk sætning, fordi det er en kobling af to forståelsesplaner: et bogstaveligt og et figurativt. Det poetiske opretholdende spor er også tydeligt i eksemplet med thailuderen. På realplanet vides det, at der er ludere på Vesterbro i København, hvor Oehlenschlägersgade ligger, og at man kan købe sex af dem for penge. Det poetisk opretholdende spor ligger dels i koblingen af guld/luder (Guld, som her bruges synonymt med penge, kan købe sex) og dels horn/Oehlenschläger. Dette er en dikotomi, der på den ene side forholder sig til, at Adam Oehlenschläger er forfatter til det nationalromantiske digt ”Guldhornene”, 1802, og på den anden side er en snylteform af idiomet om at ”have et horn i siden” på nogen. Det vil altså sige, at man kan have horn i siden på andre mennesker, og er disse horn af guld, dvs. presser man mennesker med penge, kan de bruges til at udøve magt med, fordi sex er magt. Linjen siger desuden, at sex er en mindst lige så stor magtfaktor som penge, fordi thailuderen, der bytter sex for penge, er den underforstået undertrykte part – hun udbyder ydelsen ”sex”, men hun gør det for at få penge og har derfor ikke nogen privilegeret status i forhold til køberen, der har pengene.

Stemmen i det poetisk opretholdende spor underkender dikotomien mellem sandt og falsk, da dét, som er på færde i dette poetisk opretholdende spor, nærmest er det modsatte: Nemlig at afvise modsætningsparret sandt/falsk, fordi koblingen finder sted i en helt anden strategi, som vedrører begrebet ironi og (krads) humor, og hvor sandt og falsk er uvedkommende.

Den sidste strategi, jeg vil påpege i dette tekststykke, er den mest komplicerede men også den afgørende. Det er *den retoriske strategi*, som kort og godt består i balanceringen mellem de to andre spor og koblingen af dem i en tekstlig samtidighed, dvs. en samtidighed af det bogstavelige og det figurative, samt det forhold, at man som læser ikke kan afgøre, hvilken af de to strategier, der er dominerende. Her bør Moestrups inspiration fra den amerikanske L.A.N.G.U.A.G.E. POETRY igen nævnes, herunder *Den nye sætning*, som den formuleres af Ron Silliman (se dansk oversættelse i *Legenda 2, Nye sætninger*, 2001). Den nye sætning er altså en slags transformation af den lyriske sætning ind i prosaen, hvor

pointen er, at meningen skabes af både forfatter og læser i sætningen i en proces. Den nye sætning fungerer rent praktisk sådan, at flere niveauer skriver over hinanden i en åben struktur, fx som det ses i Moestrups brug af det bogstavelige og det figurative. L.A.N.G.U.A.G.E.-digterne er optaget af at diskutere verden og identiteten gennem sproget, så L.A.N.G.U.A.G.E. POETRY er på én gang engageret i samfundet uden for teksten og i at udforske verden gennem sproget. Sproget opfattes som værende det, som forfatteren forstår sin identitet igennem – hvilket fx kommer til udtryk i et af retningens hovedværker, nemlig Lyn Hejinians *My life* og i øvrigt hos Juliana Spahr. Overordnet er pointen, at vi har en fælleserfaring i sproget, og derfor bliver ”mit eget liv” til et alment anliggende. Stemmen i digtet er altså både bundet til identitet og fælleserfaring, og den befinder sig i et skisma mellem diskussion af omverdenen og identitetsdannelse gennem sprog og æstetik.

#### Love – love

Som jeg viste i læsningen af ”O’erne” i teksten fra *DØ, LØGN, DØ*, 2012, benytter Moestrup sig i sin lyrik i høj grad af homonymer. Disse har et langt mere komplekst og større retorisk potentiale end de synonymmer, som lyrikere hyppigt benytter sig af i det traditionelt poetiske sprog, hvor sammenhæng ofte er et parameter for forståelse. I homonymet kan semantikken pege i forskellige retninger, der for den umiddelbare vurdering ikke er relaterede, men forløber parallelt, således at teksten altså kommer til at bestå ikke blot af et realplan og et billedplan, men altså af to parallelle spor.

Én af mine afgørende pointer er her, at denne flersporede strategi er et særligt træk ved både Juuls, Moestrups og Andkjær Olsens retoriske sprogforvaltning, og at deres lyriske tekster, som bevæger sig i disse dobbelte spor, udgør en lyrikhistorisk milepæl i dansk litteratur, som et overordnet opgør med det klassiske billedsprog, hvor tenor og vehikel kombineres til en sammenhængende størrelse. Det er ligeledes en pointe, at netop denne flersporede strategi er *særlig* for netop disse tre digtere, og altså er tydeligst hos netop dem.

Læsningen af digtet "Kærlighed og matematik" fra *kingsize* kan udmærket ske i forlængelse af serien "sandt / falsk I, II, III". En gennemgående dikotomi i *kingsize* er dobbeltheden af ordet 'love', som det også fremgår i "Sandt/falsk I,II,III" ("Det er en etymologisk sammenhæng mellem love på dansk / og love på engelsk, som ligger til baggrund for 24-års reglen" (Moestrup 2006: 47)). Denne dobbelthed er den grundlæggende trædesten i "Kærlighed og matematik". Moestrup bruger den ikke bare til at vise pointen om, at ordene er hyponymer, men laver så at sige den modsatrettede bevægelse for at vise ironien i, at et bestemt syn (dvs. det administrative, forvaltningsmæssige og derfor ikke-menneskelige, uempatiske syn) på kærlighed og matematik faktisk resulterer i, at de to ord betyder det samme. Digtet indledes:

Jeg drak jasmin te en januarmorgen i 2004.

Jeg var forvirret og 34 vintre.

Jeg følte, jeg talte med tal.

En stemme i mig forsøgte at huske et cirka 500 år

gammelt koreansk kærlighedsdigt af Hwang Chin-I (1506-1544),

mens en anden forsøgte at forstå § 1,1

i Lov om ændring af udlændingeloven af 27. december 2003 (Moestrup 2006: 10)

I digtet bruges *stemmen* eksplicit (linje fire og otte), så det bliver yderligere oplagt at dechifrere det konkrete og det abstrakte plan for de to betydninger af ordet love, hvoraf den ene (love: kærlighed) konnoterer digteren Hwan Chin-I, mens den anden (lov: Udlændingeloven, §1,1 af 27. December 2003) konnoterer "dansk retspraksis". Digtet igennem taler disse to stemmer parallelt med hinanden i to spor, benævnt "den ene" og "den anden", samtidig med at digtets udsigelsesniveau ligger hos et jeg: "(og i Danmark var *jeg* født i 1969)", der deler civildata med forfatteren Mette Moestrup, og som i øvrigt er en snylteform af titlen på H.C. Andersens fædrelandssang fra 1850. Den ene af de to stemmer i de to spor

fastholder det konkrete niveau i detaljen, som fx telefonnummeret til Udlændingesservice i linje 13, mens den anden henviser til det 500 år gamle digt og noget så abstrakt som kærlighed. Teksten knytter sig sammen om de tre elementer: Regler for udlændinge, kærlighed og adoptivbørn. Begrebet om adoptivbørn bliver med sin indlejrede dobbelthed (hvor er "hjem" for et adopteret barn?) altså definerende for digtets skisma mellem regler og kærlighed. De to stemmer i jeget, som repræsenterer henholdsvis 'love' og 'love', bliver også i dette digt til en tredje - en retorisk og sproglig strategi, der går på tværs af de andre i den åbnende sprogdigtning. Denne fletter de to spor sammen i en både logisk og ulogisk matematik, som det vil føre for vidt at redegøre for her, men som kombineres i rækkefølgen årstal (1506-1544, 1969, 2003, 2004), "alderstal" (24 år, 28 år, 34 år), regler for alder ved adoption (0-6 år), klokkeslæt (klokken 12), paragraffer (§1,1) og telefonnummer (33923380). Det sammenkoblende element er jasminteen, som drikkes en januarmorgen i 2004, og som ved slutningen af digtet er blevet "bitter og kold".

Den retoriske strategi består altså i et greb, der vedrører bevægelsen fra minoritet til totalitet: "[...] som sagde, at loven ligestillede adoptivbørn fra 0-6 år med personer med dansk indfødsret". Moestrup bruger således udlændingeloven (der taler om minoriteten) og ordet 'love' til at lave en kobling til en fælleserfaring, der består af begrebet kærlighed og repræsenteres i digtet af Hwang Chin-I. Digtet citeres af den ene stemme og kommenteres af den anden med "Se, dét er en mild matematik".

### Tirsdag og fredag

Marianne Stidsens artikel ""Som pålægget i en sexsandwich". Amerikanske spor i den danske samtidslyrik", 2011, falder i to dele. Den første del har, som jeg allerede har været inde på, til formål at understrege Niels Franks betydning for årtusindeskiftelyrikkens former i dansk litteratur og dens prægning af amerikanske kolleger via lyrikfestivalen *In the making*, 2001. Den anden del er en omfattende analyse af Mette Moestrups digt "Rose" fra *Golden Delicious*, 2002. Overordnet set slår Stidsen hovedet på sømmet med formuleringen af, hvad digtet handler om:

Moestrup demonstrerer, at identitet – og identifikation – altid skabes på baggrund af nogle specifikke sociale koder, og at det pr. definition er den maskuline subjektposition, der favoriseres i den tilsyneladende kønsneutrale centrallyrik, med dens pseudorepræsentative abstrakte jeg, jeg, jeg. Dermed blæser hun til angreb mod de kønsdikotomier og hierarkier, som stadig lever i bedste velgående også i det senmoderne, amerikaniserede massesamfunds tegneserieverden, med Superman og Sølvpil og Månestråle” (Stidsen 2001: 35).

Stidsen påpeger, hvordan rosebilledet (her underforstås Gertrude Stein med ”A rose is a rose is a rose”, i digtet ”Sacred Emily” fra *Geography and Plays*, 1922) hos Moestrup udfordrer den klassiske brug af rosen, der som bekendt er et ofte brugt lyrisk billede på kvindelig skønhed. Hos Moestrup er det, hævder Stidsen, ikke bare et retorisk foretagende, men også et socialt, og hun viser, hvordan digtet ”Rose” ”peger på en blindhed tilstede – nemlig over for de implicite kønskoder, der lurер mellem linjerne”. Endvidere viser Stidsen, hvordan Moestrup via en intertekstuel parafrase af Nordbrandtdigtet ”Nu kan jeg ikke bruge dig længere” fra *Ode til blæksprutten*, 1975, gør op med den heteronormativt naive forestilling, at rosebilledet ikke skulle have med køn at gøre, ”idet det afsløres, hvor inficeret med ideologi og sociale ’undertekster’, det tilsyneladende mest naturlige og neutrale sprog er” (Stidsen 2011: 36). Dette sker på baggrund af et digt, der ikke holder sig tilbage med brugen af mandhaftigt ladede benævnelser i ordene ”pik” og ”kusse” som en direkte understregning af, at mænd tænker med underlivet, og i øvrigt at det lyriske sprog pr. automatik underforstår en mandlig tankegang. Det er en skarp og koncis læsning af ”Rose”, Stidsen lægger frem i sin artikel. Alligevel vil jeg ikke undlade at knytte nogle yderligere kommentarer til digtet, hvis overordnede indholdsmæssige budskab, jeg er enig med Stidsen i. Jeg synes dog, der er retoriske pointer at hente hér, i og med at ”Rose” er et af de mest centrale digte, såvel i *Golden Delicious* som i Moestrups samlede lyriske forfatterskab.

Den første strofe i ”Rose” lyder:

Tirsdag og vi nipper

til libanesisk rosenvand.

Hvid kaffe siger min libanesiske

veninde at det kaldes, siger Rose

og Roses libanesiske veninde nikker.

Og Rose siger pik er pik og

Roses libanesiske veninde nikker.

Men Rose og Roses libanesiske veninde!

En kaffebønne dufter jo ikke som en rosenknop

siger jeg , og mænd... mænd de

... tænker som bekendt med pikken, siger Rose

og Roses libanesiske veninde hvis navn betyder nat nikker (Moestrup 2002: 48)

Hvis man læser "Rose" med tekstens dobbelte spor in mente, træder Moestrups retoriske strategi atter frem. Moestrup skriver ofte meget prosainficerede digte, der er baseret på både en udsigelsesposition, der består af et jeg og en sideløbende, refereret dialog, jf. bl.a. "Kærlighed og matematik" i *kingsize*, 2006. I "Rose" indledes med et "vi", som nipper til libanesisk rosenvand, hvorefter der sker et skift, og samtalen i digtet stort set foregår mellem Rose og Roses libanesiske veninde, således at jeget indtager den forsmåede, dvs. den mandlige position, i digtet:

Blablabla. Det er ren retorik, siger Rose

Og Roses libanesiske veninde hvis navn betyder nat

og som aldrig bruger slør nikker.

Nååå. Men hvad tænker du så med, Rose? Spørger jeg.

Jeg tænker med kussen, siger Rose, jeg tænker meget. Og Roses

libanesiske veninde hvis navn betyder nat og som aldrig bruger slør

men samme rouge som Rose smiler.

Jeg blev meget ked af det og måtte gå.

Hjemme pillede jeg skamfuld og ydmyget

vattet ud af brystholderen og sokken ud af gylpen.

To vattotter og en sammenrullet sok! (Moestrup 2002: 49)

Det væsentlige er i denne sammenhæng at være opmærksom på, hvordan digtet udfolder sig på flere niveauer samtidig, som jeg tidligere har vist i analysen af ”Kærlighed og matematik”. Den poetisk *opløsende* strategi, kommer retorisk til udtryk i diskussionen af køn, som digtet overordnet kredser om (Jf. Stidsens læsning), og som Moestrup sætter trumf på ved at afslutte digtet ved indirekte at lægge ordene i munden på først og fremmest Henrik Nordbrandt, men dybest set også på Søren Ulrik Thomsen: ”Jeg er meget ked af det. / Jeg kan ikke bruge jer mere i mine digte. / Jeg er meget ked af det. Jeg er er meget levende. / I er... alt for meget jer selv. Farvel” (50). Det er en umisforståelig kritik og destruktion af den lyriske tradition, der med den automatiseret kønnede tænkning opfatter rosebilledet som en hofmetafor for kvinden. Men samtidig er der også en meget tydelig poetisk opretholdende strategi i digtet, som først og fremmest kommer til udtryk i startlinjen ”Tirsdag og vi nipper / til libanesiske rosenvand”.

Således indledes ”Insha’allah, Babylove” i *DØ, LØGN, DØ*, 2012 med ”Fredag og jeg pimper lidt champagne solo / Gider ikke ringe til dig, smukke, i aften” (Moestrup 2012: 81). Sætningens udformning er umiskendeligt den samme, hvorfor det er svært ikke at læse ”Insha’allah, Babylove” som



en slags "svardigt" eller paralleltekst til "Rose". "Insha'allah, Babylove" er ikke et provokerende kønspolitisk manifest, men derimod et digt, hvor et jeg taler til et du om et blæsearrangement, hvor trompeten er "Klar som ... / en glad mandestemme" (Moestrup 2012: 81). Desuden føres behandlingen af selve "det kønnede" ned i et afbalanceret leje "Hvad er det med dem? / Mandestemmerne? Eller er det mine ører? / Man skal høre meget, før de falder af" (smst) – hvilket (altså det med ørerne) læseren kun kan billige, når hun, med kendskab til Moestrup, læser følgende i "Insha'allah, Babylove":

Og jeg, som havde opgivet idéen

om et bortnærværende du i mine digte, må indrømme:

Well, du

forstår at holde mig vågen til langt ud på natten (Moestrup 2012 81)

Dette digt etablerer tydeligvis en retorisk dialog med "Rose", som findes i den poetisk gentagende variation af "Tirsdag og vi nipper [...]", 2006, med "Fredag og jeg pimper [...]", 2012, som vel at mærke først og fremmest er forskellige i, at vi'et i det første eksempel afløses af et jeg i det andet, som altså "pimper lidt champagne solo". Hvor "Rose" etablerer den konfrontative afvisning af det maskuliniserede sprog, og selv i et poetisk spor siger, at "Det er ren retorik", svarer jeget i "Insha'allah, Babylove" med konstateringen af, at der er en verden uden for sproget, som underforstået ikke er "ren retorik". Man kan læse disse to digte sådan, at Moestrup ikke er enig med sig selv, men man kan også læse dem sådan, at det sidste digt er et svar til det første, som tydeligt og bevidst lægger sig i et andet spor end det første. Dette gør Moestrup, fordi hun véd, at diskussionen af køn og kønsdemokrati bliver udvandet, ja nærmest selvmodsigende, ved kun at repræsentere det konfrontative synspunkt. Således repræsenterer disse to tekster også to spor hos Moestrup, som nivellerer hinanden uden brug af

deciderede negationer. Her ligger det dobbelte spor ikke i de grammatiske strukturer men så at sige i at sige to forskellige ting på præcis samme måde, jf. digtenes første linjer.

Der er i digtet "Rose" et "jeg", et "vi" og et "de" (Rose og Roses libanesiske veninde), som bliver meget tydelige i tekstens dialogstruktur. Når der med forestillingen om interaktionslyrikken tilbagevendende tales om de mange stemmer i denne lyrik, og om de mange diskurser, der er i spil, er det vigtigt, at disse diskurser også bliver udfoldet og påvist, og det kan man fx gøre ved en retorisk analyse. I "Rose" er det netop dialogstrukturen og adskillelsen mellem jeg, de og vi, der er digtets egentlige retoriske strategi, fordi det er her, forskellen mellem tekstniveauerne bliver tydelig, og her det egentlig er muligt at aflæse digtets pointe. I "Rose" er pointen, at det mandlige udgangspunkt er det dominerende i det, man ellers opfatter som den neutrale lyriske udsigelsesposition, som ofte knyttes sammen med begrebet centrallyrik. Jeget står med vattot og sammenrullet sok og iagttager på afstand Rose og Roses libanesiske veninde, deres dialog og konstateringen, at "blablabla. Det er ren retorik". Det er jegets tydelige afstand til Rose og Roses libanesiske veninde, der iscenesætter digtet som en "rammefortælling" med flere spor, ligesom *Radioteateret*, 2010, hos Pia Juul, der også udfolder sine spor i legen med flere genrer og dermed på flere niveauer ad gangen.

Hvis der skulle være tvivl om betydningen af disse flersporede sprogstrategier hos Moestrup, kan man fx gribe til teksterne "Drama Queen" 1 og 2 fra *kingsize*, 2006, som begge har undertitlen "*Talkshow*". Det er oplagt at trække linjen fra Pia Juuls *Radioteateret*, 2010. "Drama queen" 1 og 2 består, som underoverskriften siger, af en form for teaterramme med både scene og publikum. Der etableres lidt mindre tydeligt men på samme måde som i *Radioteateret* en diskrepans mellem teksten som talkshow og teksten som digt. "Drama queen 1" indledes således:

Silver:            Godaften ærede undersætter! Tavshed er guld, som man siger, men mit navn er Silver, Silver med sølvtungen, og this is herrenice, this is Kingsize, og tonight's spice – en rigtig spicegirl ...

Publikum:        Ha, ha, ha, ha

Silver: ... er ingen ringere end selveste *Lilith*! Mine damer og herrer, giv Lilith en lillefinger, så tager hun hele hånden!

Publikum: Klap, klap, klap, klap.

Silver: Velkommen til Kingsize Talkshow, Lilith.

Lilith: Tak.

Silver: Dæmon. Heks. Adams første kone. Kært barn har mange navne (Moestrup 2006: 23)

”Drama queen 1” udfolder sig som en parodi på det gamle testamente og kønsstereotyperne heri. I centrum for samtalen mellem Silver og Lilith står diskussionen af, hvorvidt Lilith var Adams første kone. Her tages konkret udgangspunkt i forskellen mellem 1. og 2. kapitel i Første Mosebog. Lilith siger: ”Første Mosebog, kapitel 2: Da sagde Adam: ”Denne gang er det ben af mine ben og kød af mit kød” (Moestrup 2006: 24) og videre ” Adam ville næppe have sagt ”denne gang”, hvis der ikke havde været en anden gang. Det vil sige en første gang” (smst). Præcis som i Juuls *Radioteateret* lægges den egentlige tekst, dvs. den kønspolitiske diskussion, som billedliggøres af den nærmest parodiske opløsning af forholdet mellem Adam, Eva og Lilith, i en ramme, her en talkshowramme, som ikke umiddelbart ”passer” til teksten. ”Drama queen” etablerer altså også flere tekstniveauer oven i hinanden. Den afstand som jeg holder til Rose og Roses libanesiske veninde, som videre etablerer en form for narrativ fremdrift og ramme i digtet ”Rose”, etablerer også den samme afstand til ”Drama queen” i publikums klappen og grinen. Silvers friskfyragtige replikker og publikums umiddelbare respons på Liliths udlevering af Adam etablerer en ”talkshowtekst” som fundament under den ideologiske tekst, som får samme funktion som stemmernes talen i øst og vest udgør i *Radioteateret*. I ”Drama queen” sættes dette på spidsen ved at lægge den ideologiske tekst ind i en ramme af total ligegyldighed og overflade. Årtusindeskiftelyrikken er, som Peter Stein Larsen påpeger med begrebet om interaktionslyrik, kendetegnet ved diskurser frem for holdninger. I korte træk betyder det, at

Moestrups lyrik diskuterer anliggender, der befinder sig mellem individer. Dette kan ikke gøres plausibelt i kun ét tekstspor, så den retoriske pointe er, at der hos Moestrup altid er tale om flere tekster i teksten.

### Opsamling

Mette Moestrups lyrik har foruden sit store omverdensfokus et markant tyngdepunkt i sproget, hvilket bl.a. ses i forfatterens åbenlyse tilknytning til den amerikanske sprogdigtning. Hun bruger sproget som et instrument til at sige vigtige ting om en verden, der ifølge forfatteren rent ideologisk er i uligevægt, og derfor ikke *kan* beskrives med et semantisk og grammatisk lettilgængeligt sprog. Den ideologiske uligevægt kommer til udtryk i Moestrups retoriske sprogforvaltning, hvor teksterne ofte handler om flere ting på én gang og udtrykker sig på mere end én måde, fordi der altid er mere end et synspunkt repræsenteret, selvom det på overfladen ser ud som om, Moestrup advokerer for et bestemt ideologisk standpunkt. Denne strategi eller retoriske læsning formulerer jeg i dette afsnit som tekstens dobbelte spor, der altså består i det forhold, at den lyriske tekst ikke bare har et konkret og et symbolsk niveau, men også taler retorisk henover sig selv. Fordi Moestrup stort set altid har en ideologisk agenda i sine lyriske tekster, viser det sig nyttigt at læse forfatterskabet med et dobbelt blik. Dette er rent analytisk kompliceret, fordi teksterne så at sige ikke har en umiddelbar forbindelse mellem det konkrete og det billedlige niveau men derimod består i spor af en på én gang poetisk opretholdende og en poetisk opløsende strategi.

### Kom igen, girl, tænk kingsize. Mette Moestrups forfatterskab læst bevidsthedskritisk

Mette Moestrups digtsamlinger er bl.a. karakteriseret ved, at de bliver længere og længere. Der er desuden det særlige ved dem, at de, bortset fra debuten *Tatoveringer*, 1998, der både formmæssigt og indholdsmæssigt understreger Moestrup som debutant, kredser om de samme temaer og de samme pointer. På den måde kan de lyriske udgivelser siges at danne en helhed, ligesom jeg i den retoriske

analyse af forfatterskabet viste, hvordan digtene "Rose" fra *Golden Delicious*, 2002 og "Insha'allah, Babylove" fra *DØ LØGN DØ*, 2012, hilser på hinanden. Mette Moestrup udtaler selv i et interview i 2007 (mellem udgivelserne *kingsize*, 2006, og kollageromanen *Jævnet med jorden*, 2009) om sin egen skrivepraksis: "Hvis jeg opdager, at jeg er ved at skrive et rigtigt Mette Moestrup-digt, så er det lige om at se at komme et helt andet sted hen" (Moestrup in Helle Broberg Nielsen: "Poesien er konge", 2007). Det er derfor interessant at se, hvordan hele Moestrups forfatterskab kredser om de samme problemstillinger og temaer. Jeg kan forudskikke, at det har vist sig svært at læse disse digte bevidsthedskritisk, hvorimod den tematiske læsning ligger lige for. Man kan anholde mig for i høj grad at læse Moestrup tematisk i det følgende delkapitel – det er jeg bevidst om, at jeg gør.

Det er tydeligt, at udgangspunktet for Moestrups tænkning er feministisk,<sup>52</sup> og baseret på det foucaultske og dermed poststrukturalistiske syn på historien og på begreber som viden og magt, og den måde de kommer til udtryk på i sociale og samfundsmæssige sammenhænge. Forfatterskabet problematiserer fx det apriorisk mandlige udgangspunkt for den litterære stemme, og Moestrup udtaler i den forbindelse følgende i "Poesien er konge": "Normalt er den kanoniserede lyrik jo skrevet af mænd og ofte med kvinder som begærets objekt. At jeg har gjort det modsatte, altså at jeg'et er kvindeligt og du'et mandligt, tror jeg har virket pirrende og provokerende på nogle" (Moestrup in Helle Broberg Nielsen, 2007).

På mange måder er det en interessant udtalelse, eftersom Moestrups poetiske praksis faktisk er karakteriseret ved en høj grad af genkendelighed. Også indholdsplanet i hendes tekster vidner om et politisk fast forankret ståsted og en vilje til gennem sprog at forandre nogle grundlæggende automatantagelser i samfundet, som, forfatteren omvendt hævder, er problematiske. Dette medfører ikke mindst at den såkaldt "bevidsthedskritiske" læsning af forfatterskabet i høj grad må blive tematisk.

---

<sup>52</sup> Her er det oplagt at henlede opmærksomheden på Moestrup og Karpanchofs performance i duoen *She's a show*. Nummeret "Min kittel er for kort" kredser om linjerne "Min kittel er for kort / og det er noget lort / for jeg er feministisk / og kitlen er sexistisk" (Se tekst i *DØ LØGN DØ*, 2012: 50).

Moestrups forfatterskab adskiller sig fra Juuls og Andkjær Olsens, fordi det er så åbenlyst politisk. Holdningen i forfatterskabet er næsten overalt af politisk karakter, hvad enten det drejer sig om en feministisk agenda, kapitalismekritik eller hvidhedskritik<sup>53</sup>.

Der er to helt overordnede temaer i Moestrups forfatterskab, eller i denne sammenhæng er det muligvis rigtigere at sige *diskurser*, som dominerer de lyriske tekster. Det ene er *køn*, og det andet er *etnicitet* og *nationalitet*. Kort sagt er der tale om to af de faktorer, som den poststrukturalistiske strømning har interesseret sig mest for. Jeg foretager hverken en utilladeligt kortfattet teoretisk redegørelse for- eller diskussion af de bagvedliggende videnskabsteoretiske forudsætninger for dette, da det er et andet forehavende, jeg har med afhandlingen – nemlig at lave grundige tekstanalyser på litteraturteoretisk baggrund. Jeg vil derfor forudsætte udgangspunktet i analyserne.

Dea Storm Mikkelsen argumenterer i artiklen ”Som et blik der glider ind i et blik”, 2013, for et performativt subjekt i den danske samtidslyrik. Her citeres fra en problematisering af bl.a. Peter Stein Larsens formalistiske tilgang til digtets udsigelse:

Når jeg her mener, at et formalistisk perspektiv ikke er tilstrækkeligt i forhold til den nye lyrik, skyldes det to ting. Den ene handler om udsigelsespunktet, altså hvorfra der tales i den nye lyrik. [...] Her mener jeg, at et mere performativt subjektbegreb, som Judith Butler har formuleret det, i højere grad kan matche den tendens til meget konkrete og specifikke subjekter, som befolker væsentlige dele af den nyeste danske lyrik [...] med performativitetetsbegrebet sættes fokus på selve subjektivering som en handling, der finder sted i et socialt felt, hvor andres genkendelse og anerkendelse spiller en afgørende rolle” (Mikkelsen, 2013: 66).

---

<sup>53</sup> ”Hvidhedsdebatten” opstod i den litterære debat i Danmark i vinteren/foråret 2014 i kølvandet på Athena Farrokhzads anmeldelse af Yahya Hassans *Yahya Hassan*, 2013, ”Hans raseri hyllas av danska rasister” i Aftonbladet, 22.01.14. Heri udtrykker Farrokhzad, hvordan ”det finns erfarenheter jag inte kan skriva om här”. Siden blev problematikken til en debat mellem Lars Bukdahl på den ene side og Maja Lee Langvad og Christina Nya Glaffey på den anden, indledt af de to sidstnævnte i debatindlægget ”Kære Lars Bukdahl, du taler fra en privilegeret position, racisme og homofobi er ikke en del af din hverdag” i Information, 21.2.2014.

Artiklerne kan findes her: <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article18217879.ab> og <http://www.information.dk/488769>

I artiklen forholder Dea Storm Mikkelsen sig til digte af Lone Hørslev og Naja Marie Aidt, og hun foretager bl.a. en interessant analyse af Hørslevs digt ”Ved du godt at jeg beundrer din håndskrift” (Fra *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale*, 2009). Her bliver selve håndskriften læst som det ”bio-grafiske”, hvor der først og fremmest lægges vægt på ’grafisk’. Det nuancerer den måde, man i 00erne har set performativitet og selvfremsstilling på. Storm Mikkelsen skriver om håndskriften, at:

Den (kon)tekst, som det biografiske skal forstås indenfor, er først og fremmest skriftens / diskursens medierende form og ikke forfatterens liv. [...] Den skrift, som skilsmissen og følelserne og hele det eksistentielle hurlumhej medieres gennem, er ikke gennemsigtig eller neutral, den er tværtimod synlig og formende for selvsamme historie og det liv og den krop, der fortælles om [...] Det jeg, der bliver synligt i digtet, er således ikke poststrukturalismens flygtige, fraværende jeg, der forsvinder i sprogets iterabilitet, som Stein Larsen beskriver i *Drømme og dialoger*, men i højere grad et performativt subjekt, der får krop og liv og nærvær gennem det diskursive. (Storm Mikkelsen 2013: 73).

Mette Moestrups forfatterskab diskuterer gennem et åbenlyst ideologisk fællesskab med både feminisme og poststrukturalisme disse forhold i de konkrete digte. Man kan ganske rigtigt argumentere for, at der er et performativt subjekt tilstede i Moestrups lyrik, men der er *også* et metarefleksivt niveau over dette performative subjekt, som jeg skal søge at vise i den bevidsthedskritiske analyse af forfatterskabet. Når den biografiske ”Mette Moestrup” dukker op flere steder i sit eget forfatterskab, kan det altså i denne forlængelse læses som en måde at give det performative subjekt liv på, snarere end det skal forstås som den private historie.

Mange steder i forfatterskabet har Moestrups digte, ligesom Hørslevs og Aidts tekster, en helt reel du-repræsentation, også af det tekstuelle du, som Storm Mikkelsen kalder en intern jeg/du-struktur, og som er en klassisk lyrisk genremærke. Det findes fx i ”Insha’allah, Babylove” fra *DØ, LØGN, DØ*, 2012. Dette digt er, som jeg var inde på i forrige delkapitel om Moestrup, altså karakteriseret ved at være et svardigt eller en slags moderation af ”Rose”, som på nærmest karikeret vis iscenesætter duet som den elskede med sit ”Well, du / forstår at holde mig vågen til langt ud på natten” (Moestrup 2012: 81).

Et meget specifikt træk ved denne del af Moestrups lyrik er, at hun gennemgående har en politisk-ideologisk agenda med sine tekster. Præcis dette gør, at hendes forfatterskab, hvad dét angår, står i tæt forbindelse med en digter som fx Lars Skinnebach (*I morgen findes systemerne igen*, 2004, *Din misbruger*, 2006 og *Enhver betydning er også en mislyd*, 2009), og senest Theis Ørntoft (*Yeabsuiten*, 2009, og *Digte*, 2014), som begge har kredset om politiske emner som kapitalismekritik og den miljømæssige belastning af kloden.

Moestrups poststrukturalistiske opgør med den heteronormative tankegang var i højere grad "anderledes tænkende", ja kort sagt mere *provokerende* i startnullerne, end den er i skrivende stund ti-femten år senere, omkring 2015. Der er heller ingen tvivl om, at det postkoloniale tankesæt i forfatterskabet også er hjulpet på vej af den offentlige tale om den globalisering, der for alvor har taget fart, siden Moestrup debuterede. Disse konstateringer ændrer ikke ved, at den grundlæggende bevidsthedskritik og indholdsanalyse af teksterne må dreje sig om udfordringen af en række samfundsmæssige problemstillinger, som inden for en overskuelig årrække har undergået markante diskursforandringer i den almene opfattelse og samtale. Som eksempler på juridiske og dermed indiskutable forandringer kan nævnes, at Folketinget vedtog ændring i loven om homoseksuelles vielser og dermed status af ægteskab i 2012, ligesom det vedtog ændring i loven om juridisk kønsskifte, der ikke længere kræver kastration, i juni 2014. Dette anfører jeg for at understrege, at selvom Mette Moestrup må regnes for at være årtusindeskiftelyriker, og således skriver, hvad man kan henregne til "samtidslitteratur", som i egen opfattelse er progressiv, er der i dette tilfælde en virkelighed, der er tæt på at overhale teksterne allerede omkring år 2015. Dette konstateres, *selvom* forfatterskabet grundlæggende udviser en teoretisk ambition om at være progressivt på disse punkter. Dette er en vægtig litteraturhistorisk pointe, der også breder sig til forfatterskabets markante kritik af de diskursive mønstre, der omgiver et emne som nationalitet og etnicitet, som Moestrup problematiserer intensivt i *kingsize*, 2006.



Det er særligt i den bevidsthedskritiske læsning af Mette Moestrup, at denne afhandlings selvbestaltede metode bliver udfordret, og her den står mest på vaklende sokler. Mette Moestrups lyrik hviler åbenlyst på et socialkonstruktivistisk paradigme, som er baseret på den antagelse, at *sproget* konstruerer og konstituerer verden. Grebet i denne afhandling er metodisk at skille analysen af det lyriske sprog fra analysen af digtets indhold, og det er lettere i nogle tilfælde end andre, men jeg har vurderet, at det helt overordnet er en god metode i forbindelse med disse meget retorisk vægtige lyriske forfatterskaber. Denne skelnen kan man dog ikke altid lave helt uproblematisk, og det er jeg bevidst om. Det følgende afsnit, som er en bevidsthedskritisk analyse af Moestrups lyriske forfatterskab, er, som resten af afhandlingen, skrevet på denne indsigt, men gør vold på den af to grunde. For det første for at udfordre det socialkonstruktivistiske paradigme, og for det andet for at opretholde afhandlingens struktur.

Mit forehavende er en undersøgelse af Mette Moestrups *tekster* og ikke at vurdere, *hvorvidt* de behandler aktuelle problemstillinger, uanset at forfatterskabet åbenlyst er interesseret i den omgivende verden. I dette specifikke delkapitel er det som i de øvrige bevidsthedskritiske delkapitler teksternes overordnede *holdning*, der fokuseres på.

Én af de komponenter, der vidner om, at det er ladsiggørigt at se på disse tekster som litteratur og ikke blot som ”kulturelle delprodukter af en given samfundsdiskurs”, er Moestrups massive referencer til verdenslitteraturen. Fx er den antikke digter Sapfo og datteren Cleïs gennemgående figurer i både *Golden Delicious*, 2002 og i *DØ, LØGN, DØ*, 2012, som begge har det overordnede tema køn placeret meget centralt, sammen med udfordringen af kønsstereotyper og afvisningen af kønnet som et ”binært system”. I *DØ, LØGN, DØ*, 2012, står datteren Cleïs i centrum (et helt kapitel i bogen bærer titlen ”Meget lidt om Cleïs (Sapphos datter, eller hvad?”), og bliver brugt til problematiseringen og iscenesættelsen af mor-datter-forholdet ift. homoseksualitet – et strukturelt paradoks for den heteronormative tankegang. Figuren Sapfo konstituerer som dén lesbiske og mest berømte kvindelige digter fra oldtiden, hun er, en litteraturhistorisk forankring for Moestrups indholdsmæssige agendaer, og forankrer dem, så linjer

som "Rose siger pik er pik" (Moestrup 2002: 48) modificeres, og så forfatterskabets behandling af begrebet "køn" ikke kun fremstår i et sprog, der tenderer til det vulgære. Andre henvisninger til verdenslitteratur findes også i *Golden Delicious*' brug af figuren Dolores, som bærer hele bogens anden del, "Dolores, Dolores" (Moestrup 2002: 21). Dolores er jo som bekendt Nabokovs *Lolita*s borgerlige navn. Ligeledes findes de intertekstuelle henvisninger fx i digtet "Ruth Rilke", som har undertitlen "(Anti-Eurydike)" (51) og i digtet "To be Susan is imagination. (Emily Dickinsons muse Susan, Sue, Dollie)" (53). Desuden rummer *Golden Delicious* et væld af andre kulturelle referencer, hvoraf titlens æble (og omslagets skriggrønne farve) især markerer sig som tungt symbolsk ladet i religiøs og psykologisk forstand.

Efter *Golden Delicious* finder man samlingen, *kingsize*, hvis overordnede tema slås an af titlens konnotationer, men som ligner *Golden Delicious* meget. "Kingsize"-begrebet er konventionelt "større, mere og bedre". Det spiller på dikotomien mellem mand og kvinde (kingsize vs queensize), og implicerer præcis den forrang for det mandlige udgangspunkt, som Moestrup taler om i interviewet i "Poesien er konge", og som fx står i indledningen til digtet "En stor sten af en lille sten at være": "Kom igen, girl, tænk stort / som en konge, tænk kingsize" (Moestrup 2006: 21).

*kingsize* kredser netop om dronningemotivet (Se fx "Drama queen" 1 og 2) og refererer ofte til historiske kvindeskikkelser. I et digt som "Kærlighed og matematik" er det det koreanske og feministiske femtenhundredetalsikon, Hwang Chin-I,<sup>54</sup> der danner modpol til den juridiske italesættelse af kærlighed, som Moestrup sætter på spidsen med Udlændingelovens meget omdiskuterede og debatterede 24-års-regel. Hwang Chin-I danner med den kulturelle forankring ligesom Sapfo modpol til andre dele af bogen, som fx Sandt/falsk-fragmenterne og et eksempel som "En skægget dame har meldt sig til politiet. Hun påstår, hun har / suttet den af på Springvandsdrengen på Enghave Plads" (Moestrup 2006: 48). Mette Moestrups lyriske forfatterskab gør således helt bevidst både brug af den

---

<sup>54</sup> "Hwang Chin-I" er ligeledes titlen på et selvstændigt digt i *Golden Delicious*. Se Moestrup 2002: 40

høje og den lave indgang til de felter, det berører. Hvor det i Pia Juuls forfatterskab viste sig decideret svært at få begreb om den omverdensforankrede *holdning*, er dette modsat næsten *for* nemt i tilfældet Mette Moestrup, hvorfor dette kapitel da heller ikke er helt så langt, som de bevidsthedskritiske delkapitler om Pia Juuls og Ursula Andkjær Olsens forfatterskaber.

### Altså ikke Jeg, men mig

I afsnittet ”Er der et subjekt tilstede?” længere fremme i afhandlingen indleder jeg bevidsthedskritikken af Ursula Andkjær Olsens lyrik med at se nærmere på et prosafragment fra *Atlas over buller i verden*, 2005, som beskriver, hvad Andkjær Olsen kalder ”bevidsthedens lov”. Her kan jeg forudskikke, at Andkjær Olsen ikke tager stilling i spørgsmålet om bevidsthedens grad af ”substans” eller konstruktion, og at det er en pointe, man ikke har ofret så meget opmærksomhed i kritikken, der gerne har koncentreret sig om at skrive den polyfone Andkjær Olsen ind i det konstruktivistiske paradigme.

Hos Mette Moestrup finder man ikke så tydelige formuleringer af bevidsthedens forhold mellem substans og konstruktion, men i *Golden Delicious* finder man derimod digtet ”Eventyret om mig”, som er en snylteform på eventyret om Skrat, Skratskratterat, og Skratskratteratskratskriumskrat, der bliver gift med Sip, Sipsippenip og Sipsippenipsipsirumsip. Hos Moestrup er der tale om to sæt enæggede trillinger nemlig Jeg, Jegikkemig og Jegikkemigåhikkemig, der så får Dig, Digikkedig og Digikkedigåhikkedig. Ordspillene på forskellen mellem Jeg og Dig ender med følgende replikskifte:

- Viøhm... jeghrm, siger jeg, - altså ikke Jeg, men mig. Altså ikke Jegikkemig, men mig. Nej, ikke dig, Jegikkeåhikkemig.
- Mig?
- Nej ikke dig, Digikkedig, og heller ikke dig, Dig. Ikke dig, Digikkedigåhikkedig, nej, nej, mig. Mig! I kender da mig: altid vat i bh'en og sok i gylpen, altid bredt smilende. Mig! (Moestrup 2002: 18)

I forlængelse af den retoriske læsning af Moestrup husker læseren formodentlig jeget med vattot og sok fra digtet ”Rose”, der også er at finde i *Golden Delicious*. Jeget karikerer i ”Rose” med vattot i bh'en og sok i gylpen det aprioriske mandlige udgangspunkt, som jeget med ét opdager, at det har efterstræbt.

Moestrup punkterer miget med vattotten og sokken, der er de symbolske understregninger af, at kvinder er underlagt mandlige normer, og at det er så godt som umuligt at smyge sig uden om de problematikker, spørgsmålet om køn rejser.

I ”Eventyret om mig” sættes dette på spidsen. Her er det værd at bemærke, at ”Eventyret om mig” er placeret før ”Rose” i *Golden Delicious*. Digtet spiller på forskellen mellem jeg og mig. Ved at explicitere forskellen på jeget og miget i dette digt siger Moestrup, at det er problematisk at tale om et jeg, samtidig med, at hun med problematiseringen af jeget understreger tilstedeværelsen af miget. Tekstens skelnen mellem de to former for bevidsthed (jeg og mig) er udtryk for den tankegang, at der, som socialkonstruktivismen hævder, er dele af subjektet, som er foranderlige, og samtidig at der er en del af subjektet, som må defineres i retning af substans og konstans – det ligger i formuleringen ”I kender da mig”.

Teksten ”Eventyret om mig” viser altså, at Mette Moestrup har en både reflekteret og nuanceret forståelse af denne problematik, selvom forfatterskabet ofte giver udtryk for at ville fremme den socialkonstruktivistiske forståelse af subjektet og det sociale individ. Netop denne tekst viser pointen om, at der er en metaovervejelse over subjektet og over diskrepansen mellem ”substans” og konstruktion tilstede i forfatterskabet på samme måde, som det vil vise sig i næste kapitel hos Ursula Andkjær Olsen.

I forlængelse af spørgsmålet om det performative subjekt, kan man henlede opmærksomheden på Mette Moestrups alterego, som optræder i digtet ”Til fest ved midnat. *Et pinligt intermezzo*” i *kingsize*.

”ÆH, LIIGE NØGENPIK,” lød med ét en sælsom røst,

og der bredte sig en stank af sprut og pis i vores midte.

Hvem var den hårfagre, skæggede, gamle, glemte skjald

bedre ukendt som Muse Rottetemp?

Et pinligt intermezzo, en hallucination!

Som et snøvlende anagram råbte Muse Rottetemp:

”OH SE STORT BRAG!

HVEM ER IK STATSBRØGER IFØLGE RATSSBRØGET? [...] (Moestrup 2006: 12)

”Muse Rottetemp” er naturligvis anagram for ”Mette Moestrup”, og netop ”Til fest ved midnat” er et af de steder i det lyriske forfatterskab, hvor Moestrup er mest eksplicit tilstede via anagrammet, men også i *DØ, LØGN, DØ*, 2012, indsætter Moestrup sig selv performativt ved fx i digtet ”Hul” at kredse om såvel sit navn som sit udseende:

Og mit navn, vagt

som et ekko, et dårligt

rim på brunette

-ette –ette (Moestrup 2012: 19).

Det, som er layoutmæssigt svært at citere her, er det højrestillede ”-ette –ette”. ”Mette”s rim på ”brunette” er ikke blot et dårligt, men dog fungerende rim, men også to faktorer, der iscenesætter forfatteren, der biografisk hedder Mette og genkendes med brunt hår fra både omslagsfoto, avisartikler og liveoptrædener. Der er intet privat i denne iscenesættelse, men det skubber teksten i retning af en bestemt holdning.

Et andet sted, hvor Moestrup er biografisk og performativt tilstede, er digtet ”Landsby”, som står tæt på ”Til fest ved midnat” i *kingsize*. ”Landsby” forbinder sig til digtsamlingens gennemgående kritik af *oprindelse*, som noget, der giver én særlige rettigheder med sit ”og hvad betyder det / at komme fra / hvis jordbund er havbund” (Moestrup 2006: 19-20). Digtet kredser om landsbyen ”som en ufo”, og det lyder:

nej landet er landet

som i langt ude på landet

ligger den landsby

i noget fladt havet

havbund fra senglacialtiden

temmelig tæt på hovedvej

a11 i 1408

under navnet synderharesløff

Hør hør [...] (Moestrup 2006: 19)

Digtet handler helt konkret om det geografiske Sdr. Harritslev (synderharesløff), som er den biografiske Moestrups barndomsby. Med en snylteform af Poul Reichardts "Er du dus med himlens fugle" spørger jeget en musvit, om den tror, jeget har fundet ind til det, der gør livet allermest værd, og slutter med at konstatere, at "åh bette pipfugl / det er som det er" (sm.st). Der er i Moestrups lyriske forfatterskab en indbygget, men erkendt diskrepans mellem dét, som man ikke kan lave om på (som fx 'oprindelse' fremsat i "Landsby" gennem Synderharesløff), og dét, som bestemmes af ord, som Moestrup i digtet umiddelbart efter "Landsby", "En stor sten af en lille sten at være", fremsætter som et paradoks med linjerne "Kom igen, girl, tænk stort / som en konge, tænk kingsize" (Moestrup 2006: 21).

Man kan sige, at Moestrups forfatterskab holdningsmæssigt interesserer sig for rummet mellem biologisk og social arv, og dvs. fx det rum, der på engelsk findes mellem sex og gender. Det er ikke et forsøg på at underminere det ene begreb, men at gøre opmærksom på begrebernes samtidighed,<sup>55</sup> og det er præcis den holdning, man også finder i slutningen "En stor sten af en lille sten at være" i følgende paradoks: "Come on./ Ryg en Cleopatra King Size og rejst" (Moestrup 2006: 22).

---

<sup>55</sup> Den genetiske arvs betydning er måske tydeligst i Moestrups kollageroman *Jævnet med jorden*, 2009, som handler om tvillingerne Mormor og Mormor 2 (*Jævnet med jorden* behandles ikke selvstændigt i denne afhandling).

I det bevidsthedskritiske delkapitel om Pia Juul berørte jeg erindringsdigtet fra *Avuncular*, som indledes således:

Første gang jeg så en mus,

var jeg bange og råbte: ”En rotte!”

Alle kvinderne skreg, min

onkels nye kæreste sprang op på en stol

Jeg råber stadig rotte for mus

men der kommer ikke længere nogen med en kost” (Juul 2014: 19).

*kingsize* er fra 2006 og derfor en ældre udgivelse end *Avuncular*, men uanset er ligheden slående.

Desuden husker man her på anagrammet ”Muse Rottetemp”, hvis mus og rotter altså går igen i associationsrækken:

#### **Til rotterne / roser**

*KL 01.01*

En lap papir falder ud af en bog

og håndskriften ligner min egen, *er* min,

men jeg kan ikke huske, jeg har skrevet:

*Den svimlende svulmen var ikke sød*

*Det konvulsiske kød bli’r min død*

*Eller jeg er til rotterne, elskede.*

Det rimer som i en dårlig

oversættelse. Der er løse revne

brudstykker som *a cool red* og *tot rot*

i hjernen ... *a little less bot ... und offen*.

Men så tænker jeg på rotter: tre

for at være præcis.

Mor slog den første ihjel

med en forhammer på min ni års fødselsdag (Moestrup 2006: 16)

”Til rotterne / roser” er et tre sider langt digt, som her starter med erindringen om rotten, i digt nummer to foretager en kognitiv glidning og fortsætter med undersøgelsen af idiomet om at ”være til rotterne” og i tredje digt argumenterer: ”Tænk rationelt. Rotter / er ikke onde. De gør skade. Der er forskel [...] Tænk skønt. Godt. Gå i bad og vask dit lange, mørke hår med roseshampoo” (Moestrup 2006: 18), hvorefter digtets associationer går fra rosenknopper til rotteunger ”De er skrigende / lyserøde. Blinde / som knopper. / De er ca. 4 cm / De er 5-6 g” (Sm.st.). *kingsize* hænger sammen som et værk på den måde, at rotterne fungerer som et retorisk greb, også i tematisk sammenhæng. Med tanke på anagrammet sætter Moestrup sig selv performativt i centrum, hver gang der optræder en mus eller rotte i teksten, og det gør der temmelig ofte. Afstanden mellem rotteungerne og rosenknopperne er ifølge dette digt lige så kort, som den er lang: Rotteunger er ulækre, mens rosenknopper konnoterer duft og renhed, og alligevel formår teksten at sætte lighed imellem dem. Det gøres i sproget. Den forestilling om den diskursive italesættelse af- og konstruktion af individet i sproget, sætter sig her igennem i Moestrups tekst. Teksten sætter den biografiske Moestrup i centrum. Her er ikke bare tale om tekstens holdning men om *forfatterens* holdning. Man ser altså en Moestrup, der lægger sig tættere op



af 00ernes performative biografisme<sup>56</sup> og selvfremstilling end både Juul og, som det vil vise sig senere, Andkjær Olsen, som interesserer sig mindre for dette.

I ”En bid af bananen”, også *kingsize*, indsætter Moestrup også en form for tekstlig diskrepans, som kan læses biografisk, men som er et led i det performative subjekts selvfremstilling. Her handler det om, hvorvidt jeget har været i Uganda:

Det begynder med lidt sne

på bananen, man spiser i marts.

Banan så gul, så gul mod fnug. Et blink

af en klase i Kampala, langt herfra. Dér

adskilt fra her i tid, ligesom mit jeg

på 20 ikke kendte mig. – Hvilket gentagelse

*(in the Kierkegaardian sense of the term)*

antagelig ville vise. Hypotetisk, hypotetisk.

Så kommer jeg i tvivl. Har jeg været i Uganda?

(Lidt Wittgenstein har man vel også læst.)

Kald mig intellektuel, det gør jeg selv (Moestrup 2006: 28-29)

Det fremgår af Moestrups egen hjemmeside (Mettemoestrup.dk) og flere avisinterviews, at hun har rejst i Uganda og andre afrikanske lande som ung. Desuden skal man ikke læse længe rundt i forfatterskabet, før man kan konstatere, at det ikke ligger forfatteren fjernt at sætte sig selv i scene som intellektuel. Dette vidner referencerne til litteratur og kultur tydeligt om, og her laves der endda en smule sjov med

---

<sup>56</sup> ”Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruger sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner” (Haarder 2010: 25)

det i ”Kald mig intellektuel, det gør jeg selv”, hvor jeget tillige får fremsat en antydning af sig selv som værende en intellektuel snob.

Det kræver altså ikke megen biografisk indsigt at læse dette digt med den implicite konstatering, at jeget er én eller anden variant af den biografiske Moestrup. Det spørgsmål, teksten fremsætter, er, hvorvidt ”Mette Moestrup” (eller jeget) er den samme Mette Moestrup (det samme jeg), som hun var, da hun var 20 år, som hun er her på skrivetidspunktet. Teksten henviser åbenlyst til Kierkegaard og til ”Gentagelsen”, 1843, men den *egentlige* henvisning i citatet er til Paul de Man og *Blindness and insight*, hvor denne på side 207 skriver ”The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* (in the kierkegaardian sense of the term” (de Man 1983: 207). Her viser Moestrup sig fra sin egentlige intellektuelle side i og med at de fleste belæste mennesker kan Kierkegaard til husbehov, hvorimod det skjult dekonstruktive de Man-citat henvender sig til et meget lille fåtal af læsere. Hele denne diskussion holdes sammen i forskellen mellem Uganda før og nu, og på denne vis bliver Uganda, som et ord, der ikke hænges yderligere konnotationer fast på, det tekstelement, der skaber performativitet på samme måde, som Dea Storm Mikkelsen viser, at skriften gør i Lone Hørslevs digt ”Ved du godt at jeg beundrer din håndskrift”. Hermed bliver følgende linjer ganske klare:

Jeg læste i den lasede dagbog, jeg skrev,

da jeg var i Uganda, da jeg var ung, så ung,

men jeg har ikke været i Uganda.

Alt kan ikke modbevises.

Uganda er ikke Uganda,

som Uganda var Uganda,

da jeg var i Uganda, da jeg var ung, så ung,

men jeg er mig. Og Uganda Uganda (Sm.st).

Teksten handler, som man kan se, egentlig ikke om Uganda men om gentagelse, forandring og dermed om tid. Det er ikke tekstens hensigt at bruge den biografiske Moestrup i en privat selvfremsættelse, men derimod at bruge biografisk fakta (at Mette Moestrup *har* været i Uganda) som et led i understregningen af forskellen på nu og da og dermed gøre de to udsagn ”Da jeg var i Uganda, da jeg var ung” og ”Men jeg har ikke været i Uganda” lige sande. For at bruge Vosmars begreb om *tekstens holdning*, så er det den overordnede holdning i ”En bid af bananen” at ”erfaring / ikke rimer på erkendelse”, dvs. at tid ikke kan bruges som garant for indsigt, fordi verden omkring os er i forandring. Med citatets slutning ”Men jeg er mig. Og Uganda Uganda” tales ikke desto mindre i ikkekonstruktivistiske vendinger. Her bliver Georges Poulets forestilling om bevidsthedskritik og teksten som tid ligeledes endog meget relevante: Digtet ”En bid af bananen” er en tekst om bevidsthedens karakter af temporalitet.

### Min kittel er for kort

*Feminisme* er det overordnede emne i den store coffee table-bog *Frit flet* fra 2014, som Moestrup har samskrevet<sup>57</sup> med Naja Marie Aidt og Line Knutzon, og som i forordet definerer fællesbogens temaer som ”køn og frihed” (Aidt et al 2014: 26)<sup>58</sup>. I Moestrups solo-forfatterskab problematiseres køn, som jeg flere gange har været inde på, også fortløbende. Dette sker både i klassisk feministisk forstand og som en udfordring af tanken om minoriteten som undertrykt, hvilket altså kommer til udtryk ved, at oprindelse, ophav, magt og position også diskuteres flittigt. Det er en *grundholdning* i Moestrups forfatterskab at fremskrive minoriteten og dermed at udfordre konventionen. I det følgende skal jeg gennem nedslag eksemplificere forfatterskabets behandling af begrebet *køn* og fremsættelse af sin holdning til feminisme som tiltrængt ligestilling i såvel kønssammenhæng som andre sammenhænge, hvor magt spiller en markant rolle, her altså primært spørgsmålet om hudfarve eller mere præcist om hvidhed.

---

<sup>57</sup> Dvs. at det ikke oplyses hvem, der har skrevet hvad, men at de tre forfattere skriver under aliaserne A, B og C eller under pronominet ”vi”.

<sup>58</sup> I *Frit flet* interviewes en række forfattere gennem en enslydende interviewguide, der spørger til følgende begreber i ordlyden: ”Hvad betyder xx for din skrift?”. Begreberne er penge, kærlighed, vold, køn, hud, klasse, begær, latter, alder, sted og frihed.

Moestrup har i duoen *She's a show* gennem en årrække optrådt med nummeret "Min kittel er for kort", som bærer genrebetegnelsen "Arbejdersang" (DØ, LØGN, DØ, 2012: 50). Der er der tale om en parodi på den egentlige arbejdersang, og det er næppe meningen, at man skal tage sidestillingen af undertrykkelsen af kvinden i kort kittel med arbejderens dårlige vilkår alt for alvorligt – arbejdersangen voksede som genre frem omkring år 1900, og det var som bekendt nogle andre forhold, man sloges med på det tidspunkt. Men der er altid et gran af sandhed i både ironien og parodien. Således lyder et vers i sangen "Min kittel er for kort":

Når man har PMS, er man jo bare skidesur, ja.

Og nej, min kittel ligner overhovedet ik en burka.

Men fuck nu af for oh la la,

jeg har kommunister i lysthuset, ha-ha-ha-ha,

og drømmer om en klasseløs intelligentsia (Moestrup 2012: 51)

Sangen påpeger undertrykkelsens mange ansigter og det indbyggede paradoks i, at det er en almen opfattelse, at kvinder i burka er undertrykte, fordi de gemmer deres krop væk, men burde vise kroppen frem, mens kvinder i for korte beklædningsgenstande *selv* beder om at blive behandlet sexistisk, fordi de burde gemme kroppen væk. Her underforstås det, at en kittel er en uniform, dvs. tøj, der er designet af en samfundsmæssig instans ("Hvad er det for en norm / med sådan en uniform?" (sm.st)) , der har fundet den passende, på samme måde som burkaen er udtryk for en religiøs og dermed kollektiv norm. Selvironien på kvindekønnets vegne omkring begrebet PMS understreger sangens grad af humor, men begrebet fungerer også som en moderator. På den ene side "undskylder" sangen vreden med de hormoner, som påvirker kvinden i cyklus og gør hende "præmenstruel" (PMS), men det lille "jo" kan også læses med det mandlige udgangspunkt. I så fald insinuerer teksten, at kvinder er *hysteriske*, underforstået at de opfinder en grund til at være "skidesur" under hormonel påvirkning (det er for

dårligt, at min kittel er for kort). Dermed fremlægges det mandlige synspunkt, der er blindt for sin egen privilegerede situation, at der ikke findes nogen seksuel konflikt og undertrykkelse men kun kvindeligt hysteri. Det er ikke muligt at afgøre, om der i det citerede vers er tale om dækket direkte tale og således selvironisk neddæmpning eller en indirekte diskussion med det maskuline udgangspunkt og således underforstået undertrykkelse.

En anden feministisk vinkel ses fx i digtsamlingen *kingsize*, 2006, som er karakteriseret ved det gennemgående træk, at den arbejder ”med kærlighedsdigtning og dens måde at udtrykke begær på” (Moestrup in Dybdahl og Inanloo, 2014). Med Moestrups ord i samme interview rettes det objektgørende blik i denne bog mod kvinden. Den kvindelige selvobjektivering ses fx i et af de første digte ”Cleopatra King Size”’s slutning:

Hvad ved *jeg* om ’*kärlek*?

Ingenting og mere til. Jeg pynter på en lille død

Og danser som et sminket lig

For ’dig’ . *Du er inte ens här* (Moestrup 2006: 6).

I det hele taget kredser digtsamlingen om duet og om at lægge hele sin bevidsthed i begæret. Som det udtrykkes i ”Kærlighed og matematik”: ”Undskyld. Jeg var ør af / love” (Moestrup 2006: 11). Netop begæret er den følelse, der kan sætte følelsen af undertrykkelse til side.

### **Det er, som det er**

Den humoristiske og ironiske tilgang til begrebet køn (og til feministiske problemstillinger generelt) er tilstede over alt i forfatterskabet. Én af de vinkler på dette, som ikke har været behandlet så meget (om overhovedet) i kritikken, er forfatterskabets overordnede balance mellem konstruktion og substans. Dette kommer til udtryk i en samtidighed af to synspunkter i Moestrups digte. *På den ene side* finder man det kritiske billede af den maskuline (heteronormative) kønsopfattelse, at en mand er en mand og en

kvinde er et sexobjekt. Hos Moestrup ansporer denne opfattelse til det modsatte synspunkt, nemlig at køn er en konstruktion<sup>59</sup>. Dette modsiges i forfatterskabet på *den anden side* af konstateringen af, at der *også* er faktorer, ”som er, som de er”, hvilket fx kommer til udtryk i *DØ, LØGN, DØ*, 2012. Her er et kapitel af bogen viet til ”hvid mælk fra det onde bryst”, som bl.a. bruges til at iscenesætte et begreb som instinktiv omsorg, der får mælken til at løbe til hos den ammende kvinde, når et fremmed spædbarn græder. Konstateringen af at nogle ting ”er, som de er”, fremgår også af digtet ”En bid af bananen”, som jeg har vist, og i digtet ”Juninætter”, 2006, i formuleringen ”Ren fucking væren” (Moestrup 2012: 83), der med det frivole sprog dækker en eksplicit henvisning til Martin Heideggers fænomenologi.

Balancen mellem konstruktion og udsagnet om, at ”det er, som det er”, vil jeg fokusere på i de følgende analyser – den findes i forfatterskabet fra *Golden Delicious*, 2002 over *kingsize*, 2006 til *DØ, LØGN, DØ*, 2012 i den tilbagevendende brug af mor-datter-motivet gennem Sapfo og Cleïs og det (set fra den heteronormative vinkel) indbyggede paradoks i den lesbiske moderfigur.

I kapitlet ”Dolores, Dolores” i *Golden Delicious*, 2002, veksler digtenes overskrifter mellem 1985 og 1995. Teksterne fra 1985 beskriver det femtenårige jeks sommerferieflikt med en anden pige og således den spirende seksualitet, her i en homoerotisk variant. Det efterfølgende kapitel, ”Golden Delicious”, er i korte træk en række tekster, hvis titler vidner om et feminint udgangspunkt i og med, at de alle inkluderer navne på kvinder, der under én eller anden form har gjort sig bemærket. Der er kvindeikoner som Hwang Chin-I og Sapfo og Cleïs men også spil på pigenavnet Ingrid Marie. Ingrid Marie er som bekendt en æblesort, som her optræder sammen med titlens æble, Golden Delicious. Derved optræder det i flere funktioner. Også digtet ”Rose” er placeret i dette kapitel – ”Rose”, der, som jeg var inde på i den retoriske læsning af digtet, er en overordnet påpegning af det mandlige udgangspunkts dominans i litteraturen. Digtet ”Ydun” er samlingens sidste. Her bruges, som så ofte før i Moestrups forfatterskab, et dobbeltspor til at understrege tekstens overordnede udtryk:

---

<sup>59</sup> Teoretisk hviler dette synspunkt på Judith Butlers teori om køn (gender) som konstruktion og performance. Se Butler: *Gendertrouble*, 1990

*Vi lavede en klitoris af hans testikler og en vagina af hans penis*

sagde den kinesiske kirurg på tv.

Og så blev hun Kinas mest berømte danserinde.

Men jeg er ikke som hende.

Jeg skriver et digt på dansk

om Ydun og ungdommens æbler (Moestrup 2002: 57)

Digtet spiller, som man kan se, på en dikotomi. Dikotomien findes mellem den kinesiske kirurgi, som kan lave en mand om til en kvinde rent *fysisk* i en kultur, hvor det ikke er nok at *tale* om køn som en konstruktion, og den danske (nordiske) mytologi, dvs. *fortællingen*, hvor Ydun som ungdommens gudinde optræder i myten om de æbler, der kan give evig ungdom – underforstået er, at mytologien er symbolsk og kun findes i sproget. Der sættes i digtet altså forskel mellem den konkrete *handling*, som billedliggøres i kirurgien, og den verbaliserede *fortælling*, som billedliggøres i mytologien. Der spørges retorisk ”Hvem andre end aldrende danskere spiser æblegrød?”, og så kalder jeget på gudinden, som altså konstateres fraværende med det spørgende ”Ydun?”, som underforstår, at Ydun ikke ér. I digtet tales desuden om den ”sært / stinkende bitre gamle glemte / skjald ved skrivebordet”, som bedst læses som jegets alterego.

Digtets, og samlingens, sidste to strofer lyder:

Så er det altså slut

med Ydun og ungdommens æbler.

Men kære kinesiske danserinde

jeg kan heller ikke begynde forfra

som niårig dreng på danseakademiet

og ende som transseksuel danserinde

og adoptivmor, vel?

Så må jeg blive her. Her er det som det er

og det forvirrer. Man svømmer i en sammenhæng

som svømmer ind i én og så er jeg

en sammenhæng. Som hende som ham som dig

som dem som os. Her er det forvirrende

som det er. Lige her. Her kommer fundet af tvekønnede fisk

bag på den danske offentlighed (Moestrup 2002: 58)

Her ses i slutningen af digtet den samme konstatering af, at ”Her er det, som det er”, som blev fremsat i ”En bid af bananen” og konstateringen, at ”jeg er mig, Og Uganda Uganda”. ”En bid af bananen” handler om bevidsthedens karakter af temporalitet, som er en formulering af dens forandring udenom socialkonstruktivistiske termer. I digtet om Ydun og myten fremsættes samme tekstholdning. På trods af kritik af magten og et feministisk udgangspunkt konstaterer jeget, at det ikke kan begynde forfra som niårig dreng. Det ville, som der står, kræve, at jeget endte som transseksuel danserinde og adoptivmor, og netop rollen som biologisk mor er ét af de punkter, som er svære at angribe som en konstruktion – det formuleres i ”Ydun” ved, at ”jeg er / en sammenhæng”, og at det er forvirrende, ”som det er.”

Moderskabet tematiseres både direkte og indirekte i *DØ, LØGN, DØ*, 2012. Mælken er, som jeg også tidligere har været inde på, samlingens tydeligste intertekstuelle reference, nemlig til Paul Celans *sorte*



mælk (Se Holocaustdigtet ”Dødsfuga”<sup>60</sup>, som første gang blev publiceret i 1948, og som er udkommet i Ivan Malinowskis *Glemmebogen*, 1962, og i Peter Nielsens oversættelse i 1984). Det første kapitel i *DØ, LØGN, DØ* hedder ”Hvid mælk fra det onde bryst” og konnoterer med referencen til den sorte mælk såvel kønsspørgsmål som spørgsmålet om hvid kontra sort. Hvor signaturfarven i *kingsize*, 2006, er rød, er det i *DØ, LØGN, DØ*, 2012, den hvide farve, der dominerer, hvilket, som nævnt i forrige delkapitel, også kommer til udtryk ved bogsidernes forskellige nuancer af hvid.

Digtet ”at mælken løber til” handler om en oplevelse, den biografiske Moestrup har haft i det virkelige liv, hvor en kvinde faldt ud af vinduet og døde af sine kvæstelser i Esbern Snares Gade på Vesterbro i København i 2007 (Se fx Søren Kassebeer, 2012: ”Med kroppen som vidne”)

da krop

kroppen

kroppene

da min

da jeg

nej

---

<sup>60</sup> Dødsfuga

Dæmringens sorte mælk vi drikker den hver aften  
vi drikker den middag og morgen vi drikker den hver nat  
vi drikker og drikker  
vi graver en grav i vindene dér ligger man ikke trangt  
En mand bor i huset han leger med slangerne han skriver  
han skriver til Tyskland mens det mørkner dit

gyldne hår Magarete  
han skriver det og træder ud foran huset og stjernerne

blinker han fløjter på sine hunde  
han fløjter på isne jøder lader grave en grav i jorden

han befaler os spil nu op til dans (Celan 1945 (1984, oversat af Peter Nielsen)

da min krop

løb ned af trapperne

ilede

Da min krop ilede til

en fremmed

en anden

en andens fald

styrt

en anden kvindes fald (Moestrup 2012: 30)

Digtet beskriver en krop, der handler uden at tænke over det, dvs. instinktivt, og slutter således:

da min krop ilede til

en anden kvindes fald

som mælken løber til

når en fremmed spæd græder

var det ikke et valg (31)

Der er en tydelig kobling i digtet, der sammenkæder reaktionen i akutsituationen med reaktionen hos moderen, der hører det fremmede, grædende barn og mælken, der dermed løber til. Her bliver det kvindelige udgangspunkt brugt til at understrege den aprioriske omsorg, der ligger i mennesket, som

altid vil træde i kraft af sig selv som instinkt. Her er udgangspunktet specifikt kvindeligt, da mænd ikke producerer mælk, men som Moestrup siger i ”Med kroppen som vidne”: ”Der er referencer til kvindekroppen i mine digte, ja, men nogle gange bliver min skrift også kaldt maskulin og, hallo, kvindekroppen er en menneskekrop!” (Kassebeer 2012).

Udgangspunktet i denne kropslige formulering af mennesket som næstekærligt pr instinkt er en udmærket overgang til dette delkapitels andet fokuspunkt, som handler om Moestrups forfatterskabs tematisering af magtstrukturer, tilhørsforhold, oprindelse, hudfarve og etnicitet. I tilfældet Mette Moestrup er der en tæt sammenhæng mellem den kropslige og instinktive reaktion ved ulykken, som kommer til udtryk fysisk og den forestilling om rummelighed ift. fremmede kulturer, som ofte udsættes for kritik i hendes forfatterskab, og denne sammenhæng består i begrebet om næstekærlighed, som findes i såvel nære relationer som i det sociale fællesskab. Der er i forfatterskabet, ikke mindst i *kingsize*, 2006, og *DØ, LØGN, DØ*, 2012, en gennemgående kritik af såvel den politiske højredrejning som af kapitalismen, hvilket fx ses i fragmentet fra ”Sandt / falsk III”: ”Der er 6 bogstaver i Anders, George og Saddam. 666 Voila! / Det store dyr i åbenbaringen” (Moestrup 2006: 50). Med en direkte henvisning til tre samtidige statsledere, Anders Fogh Rasmussen, Danmark, George Bush, USA, og Saddam Hussein, Irak, trækker Moestrup forbindelser mellem disse tre, der ellers ikke nødvendigvis ville sammenlignes, og antyder dermed deres status af krigsforbrydere og udfordrere af verdensfreden. Hun fremsætter hermed et klart politisk synspunkt med afstandtagen til den politiske højrefløj. Der er altså et stærkt politisk aspekt i Moestrups forfatterskab, som præger digtenes holdningsmæssige karakter. Dette betyder også, som jeg har været inde på tidligere, at en bevidsthedskritik af forfatterskabet ligger meget lige for, hvad de tematiske aspekter angår. De fleste af Moestrups tekster kredser om de samme tematiske mønstre og gør hende med et kritisk ord forudsigelig. For dette projekt er det værre, at det teoretiske udgangspunkt i den bevidsthedskritiske geneveskole besværliggøres af, at Moestrups tekster er svære at læse på denne måde. De kan beskrives tematisk, men det er svært at udlede en decideret holdning i dem.

## Penge, magt og hvidhed

Med den omtalte hvide farve eller det, Moestrup selv kalder ”hvidhedskritikken” (Se Dybdahl m.fl.), sætter Moestrup i *DØ, LØGN, DØ*, 2012, fokus på et andet stort tema, som angår diskussionen af magt, nemlig på det, der vedrører hudfarve og oprindelse. I bogens første kapitel ”Hvid mælk fra det onde bryst” finder man en serie på tre digte; ”Penge”, ”Penge og magt” og ”Magt” – begreber, som man vil kunne konsultere Foucault<sup>61</sup> og i det hele taget den poststrukturalistiske tanke for en massiv udfoldelse af. Her må man understrege, at det ideologiske korpus taler så tungt igennem teksten, at man kan stille spørgsmålstejn ved hvorvidt, det er Moestrup eller den poststrukturalistiske doktrin, der taler i teksten.

I digtet ”Penge” sættes lighed mellem hvidhed, maskulinitet og penge:

Du slikker på penge, patetisk, pakker indre

organ ind i sedler, ruller bundt rundt om lem,

gokker den af, du ka´, du ká, du-

kater, stakater, moneter. Oh, it´s as

dirty, honey. There´s no such thing as

dirty money [...]

TJENER INGEN PENGE TJENER INGEN HERRE TJENER INGEN

TJENER INGEN PENGE TJENER INGEN HERRE TJENER INGEN (Moestrup 2012: 13)

Der præsenteres i digtet det klare synspunkt, at penge er maskulin magt. Versalerne til slut i digtet er digtets overordnede udsagn, dets *holdning* eller helt grundlæggende udgangspunkt for tankegangen. Ovenfor har digtet understreget, hvordan penge bruges til maskulin dominans, men til sidst indsættes antitesen, at kun den, der ikke underkaster sig pengenes magt, er fri. Den velstillede er altså *ikke* fri,

---

<sup>61</sup> Se fx Foucault: *Overvågning og straf, Surveiller et punir* (1975) 19 og *Sexualitetens historie (Histoire de la sexualité, 1976-)*

selvom han tror det. Og hermed vendes herre-slave-forholdet om, således at den velhavende må se sig selv domineret og underkastet en magt, han ikke kan kontrollere. Penge (symbolet for den vestlige verdens velstand) er altså udtryk for en slags hul magt, der har magten over den, der tror selv at være magthaver. Præcis dette udtrykkes i det følgende digt ”Penge og magt”, hvori det siges, at:

Ja, hvidt flag

kamuflerer din magt

i en vingeløs fjerdragt

af overgivelse til en overmagt,

som du hævet over hævder,

at ingen er hævet over. Suverænt

som offer for din egen pagt

tager du magtsprog for modsprog [...]

FORAGT FIK KONKUBINEN TIL AT SPYTTE PÅ SIN KEJSER (Moestrup 2012: 14)

Helt overordnet er *DØ, LØGN, DØ*, 2012, en digtsamling om den hvide huds magt, dvs. om den magt, den selv har indset, den er i besiddelse af. Men det er også en bog om den overmagt, den hvide hud har underlagt sig selv ved at tro, at der ikke er nogen overmagt. Den kuede og undertrykte kan tale om, at der er en magt, ingen er hævet over og derved hæve sig over den eller med andre ord; negligere den magthavende. Moestrup formulerer det ved at tale om, at magtsprog er modsprog og det står i ”Magt” udtrykt på følgende måde: ”Føl / med selv den, dem, det, som udelukker, for magt / kan ikke udelukke sig selv fra udelukkelse” (Moestrup 2012: 15). Den magt, Moestrups lyrik kritiserer, er den magt, der ligger hos den privilegerede, der ikke selv kan se, at vedkommende (tydeligst udtrykt som figur i den

etnisk hvide, heteroseksuelle mand) er i besiddelse af den. Dette findes meget præcist i digtet "Spejl/Snehvide", som jeg også var inde på i den retoriske læsning af Moestrups lyrik i følgende: "Du er sort som ibenholt og rød som blod og hvid som sne" (21). At have hvid hud behøver nemlig ikke at være det samme som at være hvid. I netop "Spejl/Snehvide" er der en tydelig forskel mellem "Du er sort som ibenholt" og "Min hud er sort som sne", hvor det sidste eksempel ret banalt handler om det ydre, mens det første beskriver det indre. Hudfarve er et gennemgående tema i *DØ*, *LØGN*, *DØ*, og det er én af de ting, der "er som de er", mens hvidhedskritik og forståelsen af hudfarvens betydning er noget andet.

Foruden de indledende digte om penge og magt finder man i kapitlet "Hvid mælk fra det onde bryst" også en mængde andre kommentarer til de magtrelationer, den vestlige verden har indstiftet. I "Hvid kvinde M.M. (Kritik af sommerfuglemodellen)" opstiller Moestrup på strukturalistisk vis en hel række begrebspar (i sommerfuglemodellen kaldet S1, S2, ikkeS1 og ikkeS2) som fx "sort- ikke hvid", "hvid- ikkesort", "kvinde-ikkemand" og "mand-ikkekvind" (Moestrup 2012: 52), der gradvist opløses i først assonanser i "**bl**ikke-**dr**ikkeikke", "**k**ikke-**ni**kkeikke" (54) mv og til sidst blot bogstavernes lyde i "Ort – or – vid- id- o-o- i-i" (55). Her bruger Moestrup igen sig selv biografisk til at opstille tese-antitese ift. hvad man kan sige om hende, og hvad hun ikke ér.

*DØ*, *LØGN*, *DØ*, 2012, er altså en bog, der kredser om forholdet mellem at være og at sige, tematiseret i problematikken, der vedrører hudfarve og alle de politiske diskussioner, insinuationer og krænkelser, det måtte medføre. Som der står i titeldigtet "I. DØ, LØGN, DØ": "*Jeg er hvid i hovedet. Også når jeg vasker mig. Hvid, hvid, hvid / over det hele. DØ, LØGN, DØ*" (Moestrup 2012: 104). I tekstcitater impliceres en dobbelt forståelse af, at være hvid i hovedet. Det dækker nemlig både det, at have en lys hudfarve men også en formulering af at have en "hvid" tankegang, dvs. ikke nødvendigvis diskriminerende men ude af stand til at se sit eget privilegerede udgangspunkt. Den løgn, forfatterskabet ønsker at aflive, er forestillingen om, at nok er der ting, der "er, som de er", men det

betyder ikke, at man ikke behøver at problematisere hvidheden og i det hele taget antitesen hvid-ikkevid. Det er forfatterskabets overordnede holdning, at manglen på anerkendelse af ligestillingsproblematikken og negligeringen af en uligevægt, er beviset for den skæve magtfordeling.

### Opsamling

Mette Moestrups lyriske univers er præget af en udtalt sproglig opmærksomhed og af et forholdsvist smalt register, hvad angår tematiske og holdningsmæssige aspekter. Feminisme og herunder hvidhedskritikken gennemsyrrer forfatterskabet på det indholdsmæssige plan, der for alvor tager fart med Moestrups anden digtsamling *Golden Delicious*, 2002. Her slås temaer an om sexualitet og køn, som fortsættes i de to næste bøger *kingsize*, 2006 og *DØ, LØGN, DØ*, 2012. Når man gennemfører en bevidsthedskritisk analyse af forfatterskabet, bliver det tydeligt, hvordan Moestrup i virkeligheden spænder bevidstheden i sine digte mellem ”det, der er, som det er” og alt det, som i virkeligheden formes i sproget, dvs. som er diskurser. Det er en dobbelthed, som er karakteristisk for alle de tre digtere, jeg undersøger i afhandlingen.

Dette hænger også godt sammen med, at Moestrups retoriske strategi bl.a. viser sig i en dobbeltsporet sprogholdning, der ofte forløber i to parallelle og samtidige spor. Moestrups tekster fremstiller ofte problemstillingerne fra begge vinkler. Derved opnår hun en mere subtil fremsættelse af selve konfliktpunktet, som ofte udspringer af, at den ene part ikke kan se, at der er et konfliktpunkt. Der er derfor en ret nær sammenhæng mellem den retoriske brug af det lyriske sprog hos Moestrup og de indholdsmæssige aspekter. Det er i tilfældet Moestrup gennemgående let at fremsætte den bevidsthed, Poulet, hævder, den litterære tekst altid er i besiddelse af, fordi hendes tekstunivers i så høj grad er holdningsbaseret frem for fx følelsesbaseret, som det ofte er tilfældet i genren.

## Kapitel 4 Ursula Andkjær Olsen

Ursula Andkjær Olsen (f. 1970-) dimitterer fra Forfatterskolen i 1999 og debuterer i 2000 med *Lulus sange og taler*. Hun har siden udgivet digtsamlingerne *Atlas over buller i verden*, 2003, *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, 2005, *Skønheden hænger på træerne*, 2006, *Havet er en scene*, 2008, *Have og helvede*, 2010 (med broderi og illustration af Julie Andkjær Olsen) og *Det 3. årtusindets hjerte*, 2012. Desuden har hun udgivet en musikvidenskabelig afhandling, *Hver med sit næb*, 2004, og har bidraget til adskillige tidsskrifter og antologier. Har senest i 2014 skrevet dramatik.

Erik Skyum-Nielsen går i sin artikel ”Lyrikanalyse og poesipolitik. Om Søren Ulrik Thomsen og Ursula Andkjær Olsen, sådan som de læses af Peter Stein Larsen”, 2013, forholdsvis hårdt til Peter Stein Larsens kategorier centrallyrik og interaktionslyrik. På trods af at Stein Larsen hårdnakket fastholder, at hans to hovedbegreber er ”åbne, fleksible kategorier, ikke lukkede systemer”, så praktiserer han i realiteten det modsatte ved at bedrive, hvad Skyum-Nielsen kalder ”fordomsfuld poesipolitik” (Skyum-Nielsen 2013: 148), som skal forstås som bestræbelsen på at putte forfatterskaber i passende kasser, så de passer i den dertil indrettede konstruktion. Skyum-Nielsen påpeger i forbindelse med Stein Larsens behandling af Ursula Andkjær Olsen de mange konstateringer om hendes forfatterskab, som fx at ”der pludres og lalles, men at abstrahere og reflektere over disse træk ønsker eller evner han [PSL] ikke” (151. Mit indskud). Dette trækker jeg ikke frem for at vise, hvad Stein Larsen ”ikke ønsker eller evner”, men for at henlede opmærksomheden på, at Andkjær Olsens forfatterskab på mange måder er præcis, hvad det giver sig ud for, og at det kan frustrere den professionelle læser, der læser efter *mening*. Den typiske fejllæsning af Andkjær Olsens tekster består *ikke* i at konkludere, at ”der pludres og lalles”, men i ikke at interessere sig for, hvad denne pludren og lallen ér. Pludren og lallen i lyrikken fremstår som en kontrast til normen, men også som fornyelse i en genre, der som oftest er præget af koncist sprog og en stor koncentration af betydning.



Det er ganske rigtigt, at Andkjær Olsens forfatterskab helt overordnet fremtræder som en stemmepolyfoni af samtidigheder og af meningsforstyrrede passager, der optræder samtidig med tekststykker om kærlighed og verdensfred og mistroen til samme. Man kan med god mening søge at bestemme disse stemmer som politiske, feministiske, spasmageragtige, citerende, intertekstualiserende og meget andet. Ser man nærmere på, hvad Andkjær Olsen *gør* med sproget i sine tekster, bliver det skægge og legende til en måde at skabe den lyriske tekst på, som med tanke på hendes musikvidenskabelige udgangspunkt kan associeres med ordet komposition, selvom dette ord normalt vedrører musik. Teksten eller tekstmaterialet består overalt i et større net eller væv af små og mindre dele – som en komposition.

Ursula Andkjær Olsen taler i et foredrag på Københavns Universitet, Amager (10.04.2014)<sup>62</sup> under overskriften ”Poetik - legeplads eller fængsel”. Hun anfører her blandt adskillige andre væsentlige pointer om sit forfatterskab, at hun med tiltagende afsky betragter poetikbegrebet som et fængsel, fordi det fremstår som en legitimeringsmaskine. Samtidig må hun indrømme, at der ér metoder i hendes måde at arbejde på, at hun uden tvivl har skrevet tekster, der kan anses for poetologiske i såvel form som indhold, og at antipoetikken jo i sig selv er en poetik. Trods alle disse forbehold vil jeg alligevel trække på de centrale begreber i fire poetologiske tekster af Ursula Andkjær Olsen i undersøgelsen af hendes poetiske forfatterskab. Det synes påtrængende at beskrive forfatterskabets stilistiske og kompositoriske sammenhæng, dets overordnede erfaring af selvet og dets møde med omverdenen på en i højere grad begrebsorienteret måde, end det er gjort tidligere. Forfatterskabet er, lige som Juuls og Moestrups forfatterskaber, kendetegnet ved en helt særegen stil og ved tilbagevendende elementer: Det giver altså mening at undersøge forfatterskabet som en sproglig organisme og at uddrage sammenhænge i den erfaringsverden, der fænomenologisk set er bundet til det erfarende jeks bevidsthed. Jeg undersøger derfor først forfatterskabets sprogholdning i et retorisk perspektiv, og laver

---

<sup>62</sup> Se bilag 1 Ursula Andkjær Olsen, 2014: ”Poetik – legeplads eller fængsel”

derefter fænomenologisk baserede analyser af antropologiske elementer i forfatterskabet, som vedrører både stemmen som individ og forfatterskabets interesse for subjektets rolle i kollektivet.

De poetologiske tekster, det drejer sig om, består i en akademisk afhandling, *Hver med sit næb*, 2004, som er publiceret som bog, og desuden tre mundtlige indlæg på konferencer og seminarer, de to trykt som artikler og den sidste upubliceret. Disse er ”Det danner på sigt en lille ekstra klump brusk til at bære belastningen. Af sanseapparatet”, *Det rum[me]lige sprog*, 2009, ”Subjektets fucking genkomst. Kastet tilbage på stemmen, det lille, lumre organ”, *Spring* 34, 2013 og ”Poetik – legeplads eller fængsel”, bilag 1, 2014. De to første har poetologisk karakter, mens det sidste er et bestillingsarbejde, hvor forfatteren er blevet bedt eksplicit om at forholde sig til poetikbegrebet. Disse tekster beskæftiger sig i højere grad med Andkjær Olsens eget forfatterskab og sætter denne afhandlings andet teoretiske udgangspunkt med overskriften *subjektivitet* i spil. Noget af det særlige ved Andkjær Olsens poesi består i den enormt komprimerede tekstmængde, den udgøres af, og den grad af stilistisk og sproglig sammenhæng, hendes i øvrigt meget forskellige bøger er præget af. Derfor giver det mening at læse dem som en totalitet og ikke adskilt hver for sig. De af forfatterskabets lyriske udgivelser, som indgår i fremstillingen er *Lulus sange og taler*, 2000, *Atlas over buller i verden*, 2003, *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, 2005, *Skønheden hænger på træerne*, 2006, *Havet er en scene*, 2008, *Have og belvede*, 2008 og *Det 3. årtusindets hjerte*, 2012.

### **Kompositioner af sprog. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst retorisk**

*Hver med sit næb* er Andkjær Olsens specialeafhandling på musikvidenskab, som er publiceret som bog i 2004. Den består først og fremmest i en akademisk analyse af centrale elementer i Pelle Gudmundsen-Holmgreens musikalske univers. Det, som gør den interessant i denne sammenhæng, er, at den ikke er bundet hårdt til musikvidenskabelige termer, men derimod fremsætter et i æstetisk forstand nærmest neutralt begrebsapparat med begreberne *lyd*, *stemme*, *ting* og *ritual*, som hver udgør en kapiteloverskrift. Andre meget centrale begreber i bogen er *situation* og *bukommelse*. Når jeg inddrager disse i min undersøgelse af Andkjær Olsens lyriske forfatterskab, handler det ikke om at bruge poetikkerne som

teoretisk og metodisk bagkatalog for en lukket læsning af hendes poesi, men om at de fremhævede begreber giver sprog til at vise forfatterskabets retoriske strategi og det kompositoriske præg, som er særligt for dets sprogforvaltning. Jeg ønsker at påpege, at Andkjær Olsens valgslægtskab med den musikalske avantgarde afstedkommer hendes opgør med metaforpoesien, og at vise hvordan hendes retoriske poesi hænger sammen. Dette gør jeg på baggrund af den dekonstruktive litteraturteori, jeg præsenterede i kapitel 1.

Gudmundsen-Holmgreens musik udgør i *kompositionsteknisk* sammenhæng den væsentligste inspiration for den formelle del af Andkjær Olsens eget forfatterskab. Men en decideret samlæsning af Andkjær Olsens poetiske værker med *Hver med sit næb* findes ikke i den akademiske kritik. Det fremgår endvidere tydeligt, dels af Andkjær Olsens andre poetologiske tekster,<sup>63</sup> dels af hendes poetiske tekster,<sup>64</sup> at musikkens strukturer, og her i særdeleshed Gudmundsen-Holmgreens avantgardepoetik, danner forlæg for hendes poesi. Jeg vil på forhånd antage det synspunkt, at forfatterskabet er meget struktureret omkring principper, gentagelser og mønstre, som tilsammen kan udlægges i en retorisk strategi. De følgende begreber bruger Andkjær Olsen ift. Gudmundsen-Holmgreens musik. Det er min påstand, at

---

<sup>63</sup> Jeg stiftede i 2001, tror jeg, bekendtskab med Horace Engdahls bog ”Berøringens ABC”, som handler om STEMMEN I LITTERATUREN.

Det var i forbindelse med mit speciale i musikvidenskab om komponisten Pelle Gudmundsen-Holmgreen – fordi jeg ville udbygge begrebet om **musikalske** stemmer.

Men det kom selvfølgelig også til at smitte af på mig selv og mit arbejde.

Jeg har siden talt op ad stolper og ned ad vægge om STEMMEN i litteraturen

[...]

Det samme gælder jo f.eks.

HELE DEN MUSIKALSKE FORMVERDEN

DEN MÅDE AT TÆNKE FORM PÅ, SOM JEG KENDTE FRA DEN KLASSISKE MUSIK

som jeg også fik tænkt langt og længe over – i kølvandet på min tænken nærmere over STEMMEN som fænomen i både musik og tekst,

OG SOM har betydet virkelig meget for den måde jeg har skrevet mine bøger på. (Andkjær Olsen 2014: 8)

<sup>64</sup> Se Marianne Barlyng, 2004.

Andkjær Olsens retoriske poesi i komposition og struktur ligner Gudmundsen-Holmgreen så meget, at det synes oplagt at bruge de begreber, hun præsenterer i *Hver med sit næb* i undersøgelsen af hendes forfatterskab.

Når jeg læser Andkjær Olsens poetiske forfatterskab indgår følgende begreber derfor:

*Lyden* (*Hver med sit næb*, kapitel 2) danner udgangspunkt for den musik- og litteraturhistoriske tilknytning til konkretismen og avantgarden hos Gudmundsen-Holmgreen. *Stemmen* (kapitel 3) er det helt centrale begreb i såvel Andkjær Olsens lyrik som Gudmundsen-Holmgreens kompositioner. Andkjær Olsen kredser tæt om *stemmens* vigtighed for hendes poesi i de tekster, hvor hun udtaler sig om forfatterskabet. Stemmebegrebet viser sig desuden at være det centrale krydspunkt mellem sprog og subjekt i Andkjær Olsens tekster, og det må derfor forstås både som et strukturelt og et betydningsskabende element. Et begreb som *situationen* vedrører stemmernes kontrastering af hinanden<sup>65</sup>. Dette hænger sammen med endnu et af Andkjær Olsens poetologiske kernebegreber, nemlig *henvendelsen*. Henvendelsen gør Andkjær Olsens forfatterskab kommunikerende *med* og ikke *til* læseren og øger ligeledes dets grad af retoricitet. Her bør man atter henlede opmærksomheden på den illokutionære henvendelse, som jeg skitserede i Kapitel 1 og den effekt henvendelsen i denne optik har på teksten.

Den musikalske *ting* (kapitel 4) som, hævder jeg her, også kan oversættes til den sproglige *ting*, vedrører det retoriske alternativ til- og opgør med metaforen (og tropen som sådan). Andkjær Olsens forbindelse til Gudmundsen-Holmgreen synes at være den grundlæggende forestilling om kunstværket som installation eller en samling af installationer. Som det skal vise sig, går forbindelsen videre til Andkjær Olsens egne sproglige og tekstlige installationer, eller det, der i *Hver med sit næb* defineres som *ting*. Det forhold at Gudmundsen-Holmgreens musik trækker på indlejringen af andre musikstykker, kalder Andkjær Olsen for *hukommelse*, og det er oplagt at undersøge, hvad der sker med den litterære tekst, når

---

<sup>65</sup> Hun beskriver det i forbindelse med Gudmundsen-Holmgreen sådan, at der ”foregår noget i musikken” (Andkjær Olsen 2004: 15), dvs. at en stemme hæver sig ud af ”den ”generelle” musik og siger noget” (61).

hun parallelt lader den trække på idiomatiske sprogrester, intertekstuelle referencer og realhistoriske begivenheder. De intertekstuelle og kulturelle referencepunkter antyder nødvendigvis en kulturel pointe, men adskiller sig med Andkjær Olsens forskydning af dem fra fx centrallyrikken ved en markant grad af retoricitet. Det retoriske element består i, at disse *ting* agerer på flere niveauer på én gang – den litterære *ting* er ikke et billede, det er en illokutionær sproghandling. Den fremstår som følge af det ekstralingvistiske niveau, når forskydningen af den kendte form spalter teksten i to i hinanden indlejrede tekster, det vil sige det, jeg omtaler som *spor*. De *betyder* ikke flere ting på én gang, men de spalter sig i flere niveauer af grammatik (bogstavelighed) og retorik (sproghandling). Netop ved at bruge den kulturelle hukommelse og bryde med vores forventning til teksten etablerer Andkjær Olsen et alternativ til det i en klassisk stilistisk forstand figurative sprog.

Det er således mit sigte at vise, hvordan man kan beskrive Andkjær Olsens retoriske strategi, som jeg mener, er inspireret og influeret af de elementer, hun selv viser hos sin musikalske inspirator, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og hans avantgardemusik. Det handler dybest set om forestillingen om værket som en kompleks komposition frem for forløb og om et sprogsyn, der har en konsekvent dobbelt rodfæstning i ”både-og”<sup>66</sup> frem for ”enten eller”, og hvor sporene deler teksten i semantik, grammatik og retorik. Disse elementer i forfatterskabet hører blandt de træk, der, sammen med Juuls og Moestrups forfatterskaber, fornyer og siden definerer årtusindeskiftelyrikkenes poesi.

Ursula Andkjær Olsen lægger som sagt ikke selv skjul på, at hendes poesi er stærkt præget af hendes uddannelsesmæssige baggrund i musikvidenskab. Marianne Barlyng belyser i artiklen ”Spejlet i øret. Ursula Andkjær Olsens kontrapunktiske tekstkompositioner” den ”særlige kompositionsteknik” (Barlyng 2004:212) i *Lulus sange og taler*, 2000, som gør bogen *kontrapunktisk*<sup>67</sup>. Det kontrapunktiske træk

<sup>66</sup> Dette ”både-og” er Benedikte F. Rostbøll og Elisabeth Friis også inde på og skriver, at det ”løber som en hovedåre igennem teksternes tematikker og motiver, såvel som i deres formsprog (Rostbøll et al 2004: 167)

<sup>67</sup> Barlyng redegør omhyggeligt for Andkjær Olsens ”udgangspunkt[...] hos avantgarden i begyndelsen af det 20. århundrede. Musikalsk set er det tiden hvor moderne kompositionsmusik eksperimenterer med feltet mellem det tonale og det atonale, det harmoniske og disharmoniske, betonet rytmik og frie rytmer” (Barlyng 2004: 213-14) hvorefter hun placerer musikken og især Schönbergs tolvtonemusik og disharmoniens og rytmens frigørelse i forhold til de øvrige kunstarter.

ved teksten er et musikudtryk, som er synonymt med de litterære udtryk, man i flæng betegner forfatterskabet med: dialogisk, polyfont og dissonantisk. Den tydeligste og mest direkte forbindelse mellem Pelle Gudmundsen-Holmgreens musik og Ursula Andkjær Olsens poesi påpeger Birgitte Steffen Nielsen imidlertid. I artiklen ”At stå som en bar gren i vassen”<sup>68</sup>, 2009, skriver Steffen Nielsen: ”Med fremstillingens særlige fokus på ”stemmen” og ”den musikalske ting” som både lydlige og udsigelsesmæssige fænomener fremgår det efterhånden, at der er tale om et slags valgslægtskab” (Steffen Nielsen 2009: 89), og at det ”er dette ønske om at give plads og fremfor alt tid til de ubeslutsomme og utilpassede stemmer, lade dem stikke ud og ikke drukne dem i vellyd eller en fælles sag, der fremstår som det afgørende mødepunkt mellem Andkjær Olsens digtning og Gudmundsen-Holmgreens kompositioner” (90). Når jeg i det følgende inddrager det musikalske forlæg, som Andkjær Olsen forbinder sig til via Pelle Gudmundsen-Holmgreen, er det ikke for at *bevise* hendes forbindelse til musikken, men for at underbygge de elementer, hun henter fra sit eget arbejde med musikken og inspirationen fra den. Vanskeligheden ved beskæftigelsen med den danske udgave af poetikgenren er sædvanligvis, at det er problematisk at lave en direkte overførsel af poetikken til forfatterskabets øvrige tekster. Denne problematik er jeg fuldt bevidst om. Derfor understreger jeg, at der er tale om, at *jeg* applicerer begreber i Gudmundsen-Holmgreens musikalske univers på Andkjær Olsens poesi med det forehavende at understrege forfatterskabets *retoriske* strategi.

### To akustiske systemer

Andkjær Olsens bøger består af sprog, og Gudmundsen-Holmgreens kompositioner er musik.<sup>69</sup> Det er banalt at konstatere, at sprog *som udgangspunkt* består af et lingvistisk system, man må beherske for at benytte det, at digtere og forfattere som oftest bestrider det lingvistiske system på deres modersmål virtuost, og at deres kreativitet og teknik kan fremstille sprogligt originalt materiale. Af afgørende betydning for den strukturelle sprogvidenskab er Ferdinand de Saussure (1857-1913) som i *Cours de*

---

<sup>68</sup> Andkjær Olsen 2006: ”Jeg vil stå som en bar gren i vassen” (27).

<sup>69</sup> Hør fx Pelle Gudmundsen-Holmgreen ”Plateaux pour deux”, 1970 på Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=gzs0yGGOD5s>

*linguistique générale*, 1916 (ph.), introducerer den teoretiske skelnen mellem sprogsystemet (la langue) og det talte sprog (la parole), og en skelnen mellem tegnets indhold og udtryk, som han beskriver som arbitrær. Sprogvidenskaben har udviklet sig markant siden Saussure, men ved sammenligningen mellem musikken og sproget bliver det tydeligt, at det er de strukturelle principper og forholdet mellem system og praksis, der kan siges at være fællesnævner for disse to felter.

Det musikalske system har en dobbelthed mellem nodesystem og praktisk udførelse, der svarer til la langue og la parole, men det har ingen indholdsside. Det lingvistiske system har en udtryksside (tegn) og en indholdsside (semantik). Den lingvistiske lyd instrumenteres af den menneskelige stemme, som adskiller sig fra den musikalske lyd ved kun at kunne udtrykke én tone ad gangen, den er monoton. Musikkens udtryk eller lyd, kan indeholde flere samtidige toner, klange eller akkorder, dvs. være polyfon, men den kan ikke sige *noget*, dvs. udtrykke et betydningsladet indhold i verbalsproglig forstand. Den praktiske fremførelse- og forståelse af musik kræver kendskab til- og beherskelse af det musikalske system, som man kunne kalde det musikalske sprog. Det musikalske system består af toner og tonerækker (skalaer). Toner forholder sig til hinanden i intervaller (afstanden mellem to toner) og akkorder (mindst tre samtidigt klingende toner), som kommer til udtryk som klange. På hinanden følgende toner i et musikstykke skrives i en toneart (stykkets første tone). En toneart består af syv forskellige toner (skalaer) og kan skrives i enten dur eller mol (det dur-mol-tonale system). Det musikalske system og det lingvistiske system er således beslægtede ved dobbeltheden af kode (system) og udtryk (praksis). Musik og sprog er omvendt grundlæggende forskellige derved, at musik ikke er et tegnsystem, og at det ikke betyder (Steffen Nielsen 2008: 19).

Betoningen af forskelle og ligheder mellem disse to *akustiske* systemer synes af afgørende betydning for forståelsen af Ursula Andkjær Olsens poetiske sprog, fordi hun flytter principper fra musikken ind i sit sproglige univers. Det gør hun via Pelle Gudmundsen-Holmgreens musikforståelse og -praksis, som ligger langt fra den klassiske musiks traditionelle forvaltning af harmoni og forløb. Gudmundsen-

Holmgreen placeres musikhistorisk i avantgarden og kobles af musikkritikeren Poul Nielsen (1939-1976) i artiklen ”Ny enkelhed i musikken” i *Dansk Musiktidsskrift*, vol. 5, 1966, til den strømning, som først og fremmest består i et opgør med den serielle musik, som den ses i den europæiske modernisme. Blandt Gudmundsen-Holmgreens musikalske inspirationer hører Carl Nielsen (1865-1931), Bela Bartok (1881-1945) og Igor Stravinskij (1882-1971), men mere fremtrædende i Andkjær Olsens fremstilling af hans univers er kunstnere som absurdisten Samuel Beckett (1906-89) og konceptkunstens pioner, Marcel Duchamp (1912-1968).

### MINSJÆL GIVTID SLIPUD

Kapitel 2 i *Hver med sit næb* har fokus på *lyden*, og det befrielsesprojekt for lyden, som er en del af avantgardens konkretistiske forestilling om musik og komposition. Hermed placerer Andkjær Olsen Gudmundsen-Holmgreens projekt musikhistorisk, og refererer i denne sammenhæng *også* til tidsskriftet *ta’*. Via ”Hr. Godot formoder jeg?”<sup>70</sup> af Hans-Jørgen Nielsen refererer hun til ord som ”afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning” som muligheder for den kunstneriske skabelse (35). Hun får således skabt forbindelse også til den litteraturhistoriske konkretisme, som hendes eget forfatterskab forholder sig til, men ikke indskrives direkte i.<sup>71</sup> Den konkretistiske forestilling, eller opgøret med modernismens antropomorfisme, er i litteratur bl.a. defineret ved det opgør med metaforen, Andkjær Olsen selv påpeger i rubrikteksten til den poetologiske tekst ”Det danner på sigt en lille ekstra klump brusk til at bære belastningen. Af sanseapparatet”<sup>72</sup>:

---

<sup>70</sup> In *Opgøret med modernismen*, 1974 (red. Torben Brostrøm). Opr. *Nielsen’ og den hvide verden*, 1968.

<sup>71</sup> Søren Langager Høghs pointe omkring Ursula Andkjær Olsen i *Hybridernes paradis* er forfatterskabets slægtskab med- og inspiration af Peter Laugesen: ”Det Andkjær Olsen beskriver [her] er præcis det, Laugesens forfatterskab er så rigt på, nemlig hybridformen mellem det ubegrænsede og det begrænsede” (Høgh 2012: 176-77). Pointen er ikke, hvad der er rigtigt og forkert, men at dette viser forfatterskabets litteraturhistoriske meget store vidde.

<sup>72</sup> Artiklens titel er et citat fra Andkjær Olsen 2008, fx s 33. Linjen varieres utallige steder i bogen, fx til ”Den lille ekstra klump brusk. Som dannedes ved belastningen af sanseapparatet?” (37).



En forestilling om stemme i teksten: En fortolkningsstrategi som supplerer metaforen som poesiens primære analysekategori. Stemmen i teksten: Sproget når det er henvendelse. Sproget spændt ud mellem individualitet og kollektivitet. Sproget når det holder begreber og billeder i nødvendigt dynamisk spil. (Andkjær Olsen 2009: 93).

Andkjær Olsen er ikke konkretist i litteraturhistorisk forstand. Hendes opgør med billedpoesien er solidarisk med konkretismens projekt, men går den retoriske vej. Stemmepoesien er, som billedpoesien, kompleks, fordi den siger mere end én ting ad gangen, dvs. den taler i flere spor, som jeg viste i Mette Moestrups forfatterskab. Ikke ved at det ene niveau skal oversættes ind i det andet, men ved at sætningens grammatiske niveau og retoriske niveau er to forskellige forhold. Denne måde at bruge sproget på står allerede klar i debuten, *Lulus sange og taler*, 2000. Forfatterskabets første bog handler (blandt andet) tematisk om sproget (mens den formelt og stilistisk har den musikalske komposition som ideal):

Andkjær Olsen demonstrerer på første side af *Lulus sange og taler*, 2000, viljen til at sætte lydene fri og teksten frem, om det så bunder i musikkens Nye danske enkelhed eller den litterære konkretisme, som den var anført af Hans Jørgen Nielsen. Her lader hun Lulu træde ind på scenen med et ”jeg ville gerne fortælle en historie /men jeg har ikke nogen. Panik. /stativ stakit kasket”. Og hun fortsætter:

PLATIST RACIST BIZAR KAMEL PANEL SLAPAF HURRA TAKTIK BESKIDT MITLIV SPILOP AGURK  
PLADASK GOKGOK LOGIK GAKGAK GÅVÆK LAVÆR APTIV DINNAR HALLO MUSIK MYSTIK MAGI

PÅTVÆRS STÅRET OHSKRÆK KOMSTRAKS SPINAT TOMAT SALAT TAGFAT GRASSAT SPAGAT  
SPARKUD KOMGLAD IBAD KLAPI

MINSJÆL GIVTID SLIPUD

KNAPOP LYNNED (Andkjær Olsen 2000: 7).

Forfatterskabet tager altså afsæt i noget, der til forveksling ligner fx Palle Jessens *Skæv dans på hårde ringe*: ”Meme, meme tok /mene, mene, tok” (Jessen 1961:23) og sender indledningsvis en hilsen til 1960ernes konkretistiske lydpoesi. Det er eneste gang i forfatterskabet, hun markerer sig konkretistisk på denne måde (hun taler senere om at have forladt sit ”udspring”), men det markerer trods alt et

slægtskab. Samtidig er sproget kendetegnet ved at være en konkret *henvendelse* med de mange apostrofiske imperativer. Citatets ”GIVTID” fremviser den omtalte kulturelle hukommelse i referencen til Ingemanns salme<sup>73</sup> men udfolder også samtidig det kunstsyn, der forbinder forfatterskabet til musikken med dets præg af tidslig distribution. Den jambiske form er konstant gennem hele citatet, som i øvrigt udmærker sig ved flere steder at optræde i par: ”STÅRET OHSKRÆK” er ordpar, der forholder sig til hinanden, svarer på hinanden, på samme måde som ”SPARKUD KOMGLAD” og ”KNAPOP LYNNED” er eksplicitte modsætninger. Som det er fremgået, er det konkretistiske projekt i musikalsk sammenhæng altså defineret ved at ville befri lyden, hvilket skal forstås som ønsket om at kunne opleve lyden alene som lyd, udenom den semantiske sammenhæng, den indgår i. Projektet er et opgør med den traditionelle musikforståelse, at musik er harmoni, rytme, klang, sammenhæng og forløb – i fuld overensstemmelse med det konkretistiske projekt i litteraturen om at gøre sproget til eksempelmateriale og befri det fra bindingen til betydning. Men selvom ovenstående citat på mange måder ligner konkretlyrik, så benytter den sig her også med ”SPARKUD KOMGLAD” mv. af den apostrofiske form i den direkte henvendelse og opfordringen til at ”skeje lidt ud”. Hvem er denne henvendelse så rettet mod? Ja, det er heller ikke ganske entydigt. Et bud er den menneskelige instans i teksten, dvs. duet og i så fald er henvendelsen af semantisk karakter. Et andet bud er, at det er et varsel om det sprogbombardement, der venter videre i bogen. I så fald er henvendelsen af retorisk og illokutionær karakter. Det er ikke muligt at afgøre, hvilken af de to henvendelsesformer, der bør fylde mest i læsningen, og det er netop pointen, at sproget agerer i to spor på én gang.

Andkjær Olsens projekt er anderledes end konkretismens. Hun vil ganske vist også frisætte sproget og gøre op med den enstrengede betydningsladning, men hun tilstræber derudover at ”lade stemmen leve sit liv på papiret” (Andkjær Olsen 2009: 106) og derved lade den optræde som en retorisk og dermed

---

<sup>73</sup> B.S. Ingemann: ”I sne står urt og busk i skjul” in *Huldregaverne eller Ole Navnløses Levnedsventyr fortalt af ham selv*, 1931, hvor førstelinjerne til str. 2-4 indledes med : ”Giv tid!”. (Højskolesangbogen nr. 252)

aktiv henvendelse. Derved lægger hun også afstand til konkretismen og fører opgøret med metaforen ind i en ny form.

### Navndrukkent /navnløst.

At det, sproget *gør* og *kan*, har mere vigtighed end det, det *betyder*, ligger helt fundamentalt i Andkjær Olsens retoriske sprogsyn. Hun skriver i poetikteksten ”SUBJEKTETS FUCKING GENKOMST kastet tilbage på stemmen, det lille, lumre organ”, 2013, i sin analyse af tiden, at ”navnene sidder ikke rigtigt fast på tingene mere” (Andkjær Olsen 2013: 8), og at ”forholdet mellem sprog og ting er dynamisk” (10).

Sprogsynet kommer eksplicit til udtryk i hendes digtning:

Ja, det er muligt at sige mere. Sproget har endog et ord for Alt, hvilket kun gør det hele endnu værre. Tanken fremkalder tungens bestemte bevægelse og får én til at sige noget om chatollet med brevvægten. Eller tungen siger pludselig noget om kaffe, hvilket straks får én til at tænke på, at man kunne bede Gud om at tømme de overfyldte bægge: Åh drik mig ud! Boblerne i bækken, ah disse bobler, ih hvor de smager mig disse bobler i bækken (Andkjær Olsen, 2000: 65).

Når sproget har et ord for Alt, er det muligt at sige mere. Men her betyder Alt ikke nødvendigvis *alle ting*. Citatet har rent grammatisk en retorisk dobbelthed indbygget, som får det til at vippe mellem to betydninger i brugen af det store A, dvs. mellem Altet, som det fx forstås i religiøs forstand (verdensaltet), hvor det bruges i singularis på den ene side, og ”alt” forstået som den ultimative pluralis på den anden side – sætningen betyder begge dele, og disse to dele udelukker hinanden, da det, at sproget har et ord for Alt, *også* betyder, at det ikke har et ord for *alle ting*. I citatet overvejes endvidere forholdet mellem tanke og tale, og at forholdet mellem disse ikke er en selvfølge – bl.a. ved at man kan tale om kaffe, men tænke på ”at bede Gud om at tømme de overfyldte bægge”. Kolonet i teksten efterfølges endelig af et tredje niveau i teksten ved at referere ud af teksten, og ud over relationen mellem tingen og dens navn, fordi den er bundet til forståelsen af den intertekstuelle henvisning til

Emil Aarestrup's digt "Angst" (*Digte*, 1838)<sup>74</sup> og linjen "om lidt er vi forsvundne/ som Boblerne i Bækken". Når sproget som her gøres afhængigt af forståelsen af henvisningen til Aarestrup samtidig med, at det, fordi det ikke er et direkte citat, også udgør en anden sætning, bliver det retorisk, da det spalter sig i to. At sproget har et ord for Alt, gør altså det hele værre, fordi det fungerer i to spor og er uafgørligt. Her spilles således på et forhold mellem det fuldendte og det ufuldendte sprog – det er fuldendt og ufuldendt på én gang.

Ti år senere udfoldes samme problematik, lidt anderledes, i Paradis-pastichen *Have og belvede*, 2010, således:

i en have hvor alting har navn er

ingenting muligt / men

har alting navn? / Findes den have?

i en have hvor noget har navn og andet ikke er alt

muligt / alt muligt menneskeligt

i en sådan have

intet intet menneskeligt er den fremmed

her er altid lige præcis

navndrukkent / navnløst

inden for hegnet / hvad

kan man sige?

navnomspundet (Andkjær Olsen 2010: 7)<sup>75</sup>

Til forskel fra det første citat fra *Lulus sange og taler* om, at "sproget har et ord for Alt", siger dette citat som udgangspunkt det modsatte, nemlig at noget har navn og andet ikke har. Her er "alt" stavet med lille a. Der spørges retorisk i citatet "Har alting navn?" og "Findes den have?", og teksten svarer selv

---

<sup>74</sup> "Om lidt, er vi forsvundne / Som Boblerne i Bækken (Aarestrup 1838: 141, str. 2, lin 3-4)

<sup>75</sup> Normalt markeres linjeskift grafisk med "/". Stregerne i denne tekst er Andkjær Olsens egne.

både-og, ja og nej. Også her vipper den retoriske dobbelthed mellem bekræftelse og benægtelse, hvor ja bliver forudsætningen for nej og omvendt.

Tekststykkets kredsen om denne sproglige dobbelthed af ”både-og” er forfatterskabets retoriske grundholdning.<sup>76</sup> Andkjær Olsen fremstiller dette både-og i en pastiche over den vestlige verdens grundmyte om, hvordan mennesket fik sit sprog ved at benævne alle ting. ”Både-og”, dvs. forestillingen om, at ”noget har navn og andet ikke”, viser igen forestillingen om, at sproget på den ene side er fuldendt og på den anden side ikke er. I haven af ”navndrukkent / navnløst”, dvs. af både-og er der *menneskeligt*. Alting har netop ikke navn – noget ligger uden for sproget, men kan kun siges igennem det sprog, vi har ved hånden citatet handler om sprogets spændvidde og alt det, der ligger uden for bogstaveligheden. I ”Subjektets fucking genkomst” taler Andkjær Olsen om, at det, at ”navnene ikke sidder rigtigt fast på tingene mere” har at gøre med forståelse og misforståelse.<sup>77</sup> At noget har et navn og andet ikke, betyder, at det, at vi ikke *nødvendigtvis* forstår det samme ved ordene, er definerende i en verden, hvor vi ikke kan forvente at forstå hinanden. Dette har endvidere at gøre med subjektets plads i kollektivet og i verden. Når Andkjær Olsen påpeger ”bevidstheden om at der / er ikke ET sted at tale fra, EN måde at sige tingene på” (13) åbner hun for muligheden af et sprog, der siger mere end én ting ad gangen. Ikke et sprog, der *betyder* mere end én ting ad gangen, men et sprog, der taler i flere spor på én gang, og som kan forstås i flere spor, på flere niveauer – og det er definitionen på sprogets retoriske dimension.

En meget tydelig retorisk pointe hos Andkjær Olsen er altså sprogets *uafgjørlighed*, og hendes evne til at balancere på knivsæggen af flertydighed i semantik, grammatik og retorik. Det blev fremhævet i kapitel 1, hvordan Yeats gør det i den omtalte eksempellinje ”Hov can we know the dancer from the dance”,

---

<sup>76</sup> Denne dobbeltholdning kommer fx også til udtryk i *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, i kapitlet ”Dans mig i møde”: ”Til enhver økonomi hører længsel og opfyldelse. Til enhver økonomi hører længsel og opfyldelse men der er ikke nogen rækkefølge. Nej. Jo” (Andkjær Olsen 2005: 191). Tekststykkets ”Nej. Jo” optræder fire gange på siden.

<sup>77</sup> Man kunne også sige at vi står i en tid, hvor fænomenet / MISFORSTÅELSE slår streg under den værste af sine dimensioner, / nemlig på den måde at man godt kan tale om at jeg ikke forstår dem / der kalder tingene noget andet end jeg selv gør, / Man kan tale om at jeg MISforstår dem (Andkjær Olsen 2013: 9)

som de Man bruger som litterært eksempel på sproglig retoricitet. De sproglige træk, der konstituerer merbetydning, dvs. de klassiske troper, udebliver til fordel for den dobbelthed, der figurerer mellem bogstavelighed og retorik. Der opstår altså en spænding, når det ikke lader sig afgøre entydigt, om der tales bogstaveligt, eller om teksten er retorisk – pointen er, at det er poesiens privilegium, at den kan gøre begge dele på én gang. Eksempler på Andkjær Olsens dobbelte sprogholdning af både retorik og bogstavelighed gennemstrømmer forfatterskabet. Her et uddrag, fra ”Løgnens træer” i *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, 2005:

Man hænger sig i det uafvendelige. Man hænger sig ikke i friheden. For eksempel. Ytringsfriheden. Valgfriheden. Sukkerfriheden. Fedtfriheden. Røgfriheden. Bilfriheden. Og dog. Man slæber vingerne efter sig. Måske. Man hænger sig i det uafvendelige, lige til man dør af det. (Andkjær Olsen 2005: 98)

Her tales om at ”hænge sig” i både bogstavelig forstand og i retorisk forstand. ‘At hænge sig’ betyder bogstavelig talt at tage sit eget liv, og vi forstår intuitivt selvmordet som den ultimativt drastiske gerning, mens det at ”hænge sig i noget” i retorisk forstand betyder at tøve, at være træg og at opholde sig ved uvæsentlige detaljer. Ytringsfriheden står i den vestlige verden som symbol på en demokratisk ret, men misbruger man den, kan man blive straffet for det, og man kan således ”hænge sig selv” i den. Hvad angår sukkerfriheden, kunne man med Yeats og de Man spørge ”hvordan kan vi kende sukkeret fra sukkerfriheden?” Frihed består, når ordet deles op i sine to led (fri-hed) af sin egen indre modsætning, fordi det har to betydninger; At noget er fri for sukker er en begrænsning, fordi det inkluderer, at sukkeret kunne være der. Sådan forstår vi normalt det, at noget er sukkerfrit; sukkerfrit er kedeligt og nøjsomt. ”Sukker-frihed” betyder derimod helt bogstaveligt friheden til at spise alt det sukker, man vil og lyster, men denne forståelse af ordet ligger ikke først for – at være sukkerfrit er godt i én forstand og skidt i en anden. I denne sammenhæng spiller brugen af ordet ”sukkerfrihed” altså på forskellen mellem adjektiv og substantiv. Det sukkerfri inkluderer afsavnet, mens friheden til at spise alt det sukker, man vil, bør inkludere bevidstheden om privilegiet ved det usunde sukker. Bevidstheden om friheden er,

som vi ved fra eksistentialisterne, et paradoks. ”Friheden” er også et sprogligt paradoks, dvs. et forhold mellem grammatik og retorik.

På samme måde er det med begrebet *løgn*, som Andkjær Olsen undersøger på samme måde, som hun undersøger friheden:

PÅ VORE FRUGTER SKAL MAN KENDE OS

Det er sådan set  
ikke fordi jeg mener at der  
til ethvert træ hører en  
løgn men løgnens væsen  
er at der aldrig kommer  
en alene der kommer mange men de  
vokser den ene ud af den  
anden og de forgrenes og det er  
det der gør at jeg må evokere denne  
billedskønne metafor så  
prægtigt rodfæstet i den  
dårlige samvittigheds  
ældgamle. Grundvold.

*Løgner som blå skygger om øjnene*

*Løgner som æbler og pærer.*

*Løgner som hat og briller* (Andkjær Olsen 2005: 73)

Løgner formuleres i dette citat som et stilistisk greb, og det sker gennem *tropen*, der så at sige negeres – den billedskønne metafor (den forgrenede løgn) er rodfæstet i den dårlige samvittighed. Stykket indledes altså i disse linjer med etableringen af en metafor, ”*løgnens træ*” og med en samtidig demontering af selvsamme metafor. Metaforen indeholder, som vi normalt forstår den, som bekendt både en tenor og en vehikel, et realplan og et billedplan. Her tager Andkjær Olsen udgangspunkt i det, man normalt ville anse for billedplanet, nemlig træet. Det sker ved formuleringen, at det er ”ikke fordi

der til ethvert træ hører en løgn". Træet placeres derimod hér på realplanet med implikationen, at træer og løgne ikke har noget med hinanden at gøre. Andkjær Olsen demonterer som udgangspunkt metaforen, før hun genopbygger og kvalificerer den ved at sige, at "løgnens væsen / er at der aldrig kommer / en alene der kommer mange men de / vokser den ene ud af den / anden og de forgrenes". Her kvalificeres metaforen "løgnens træ" altså helt ned i løgnens *væsen*, dvs. løgnens essens, der metaforiseres med rodnettet. Løgnens væsen er, at den forgrener sig *som* et træ, hvilket Andkjær Olsen understreger med idiomet "en løgn kommer aldrig alene". En løgn kommer aldrig alene, men formerer sig som knopskud. Forgrening, knopskud og rodfæstningen i den dårlige samvittighed formuleres som løgnens væsen i dette tekststykke på en sådan måde, at vi i almindelig forstand kan genkende løgnen som begreb. Tekststykket er bygget op, så det balancerer i en forhandling mellem semantisk og lingvistisk niveau og bliver derved retorisk: Det er ikke til at afgøre endeligt, om løgnens væsen skal findes i den betydningsbundne version, som man kunne kalde "løgnens fænomenologi" eller i den aktuelle poetiske Andkjær-Olsen-version, der består i destruktionen af metaforen "løgnens træ". Teksten *gør* løgn, og den gør det bl.a. ved at fremhæve den metafor, den selv demonterer. Overskriften på tekststykket er variationen af bibellinjen "På deres frugter kan I kende dem" (Bjergprædiken Matt. kap 7, vers 16) og Blixenlinjen "Ikke paa dit Ansigt, men på din Maske vil jeg kende dig" fra "Syndfloden over Norderney" i *Syv fantastiske fortællinger*, 1935 (1958: 202). Hos Andkjær Olsen er masken skiftet ud med frugter, træets skud, løgne i helt almindelig forstand. Begge disse tekststeder spiller på vendingen om "at noget giver sig ud for at være noget, det ikke er". Sådan er det også med løgnen, hævdes det i dette tekststykke. Andkjær Olsen understreger endvidere sin pointe retorisk med at gøre den "billedskønne metafor" til en løgn. Pointen understreges således både bogstaveligt (løgnen indeholder sin egen indre modsætning), men også retorisk i og med, at metaforen opløser sig selv. I tekststykket tales om løgn. Andkjær Olsens sprogsyn (som bl.a. indebærer opløsningen af den klassiske trope) kommer til syne ved, at tekstens retoriske niveau bekræfter det tematiske indhold om løgnen, nemlig at den udgiver sig for at være noget, den ikke er, jf. overskriften.



### Det danner på sigt en større struktur. Stemme og situation.

Stemmepoesien, som den fremstår hos Ursula Andkjær Olsen, er kendetegnet ved tre ting: Først ved opgøret med metaforen, som ansporer et retorisk alternativ til den billeddominerede lyrik. Dernæst er den fokuseret på sproget som henvendelse, dvs. et sprog, der i talehandlingsteoretisk forstand agerer illokutionært. Det fremstår som et sprog, der agerer, ”gør noget”, som det blev vist igennem ”På vore frugter skal man kende os”. For det tredje stiller denne forestilling om stemmen sig centralt mellem subjekt og omverden, mellem individ og kollektivitet. Det sidste tages op, når jeg i kapitlets anden halvdel vender mig mod fænomenologiske læsninger i Andkjær Olsens forfatterskab.

Andkjær Olsen skriver selv i ”Det danner på sigt en lille ekstra klump brusk [...]”, at hendes stemmebegreb er inspireret af Horace Engdahls *Beröringens ABC*<sup>78</sup>, som på mange måder demonstrerer et dekonstruktivt syn, på hvad stemme og tone er. Engdahl figurerer ikke som en specielt eksplicit eller tydelig inspiration i *Hver med sit næb*, men Andkjær Olsen henviser til hans Beckett-essay og skriver, at stemmen ”kommer før enhed og væsen (eller essens eller måske sjæl)” (Andkjær Olsen 2004: 75). Opgøret med essenstænkningen hos Andkjær Olsen burde på nuværende tidspunkt fremgå, men det er væsentligt at nævne det (også i forbindelse med den konkretistiske tilgang til både musik og poesi), da stemmebegrebet er omfattende og også kan tage fænomenologisk udgangspunkt. Stemmebegrebet kan have fokus på stemmen som en taktil og sanselig forankring i udsigelsesinstansen, hvor stemmen viser

---

<sup>78</sup> Selvom Engdahl generelt beskæftiger sig med en ældre litteratur, er det ikke svært at koble hans stemmebegreb sammen med Andkjær Olsens. Til eksempel: Frågan är med andre ord, om det litterära verkets flerstämmighet skulle kunna vara något fundamentalt annat än bara korsande synsvinklar, växlande stilarter och vaktombyten mellan uppdiktade talesmän. Kan verkets röst, den som så att säga citerar alla de andra, vara fler än en? (Engdahl 1994: 149).

Det er i øvrigt interessant, hvorledes Marie Klujeff i *Litteraturens tone*, 2004, definerer sit begreb om *tone* som retorisk (Klujeff 2004: 10). Heri lægger Klujeff sit eget teoretiske ståsted i nærheden af Wayne Booth:

Det, der gør Booth interessant i denne sammenhæng, er, at hans retorikopfattelse er helhedsorienteret og omfatter såvel forfatter som tekst og læser. Hans retorikopfattelse er således ikke som udgangspunkt formalistisk og begrænset til den isolerede tekst; i modsætning til hovedstrømningen af retoriske litteraturstudier er Booths retorikbegreb ikke reduceret til et spørgsmål om stilistik eller om litteraturen troper og figurer. Udgangspunktet for Booth er den retoriske helhed [...] (36).

Her skal det bemærkes, at Booths (og dermed Klujeffs) begreber primært adresserer prosaanalyse, og at Klujeff hæfter sig ved Booths opfindelse af begrebet om *implied author*.

sig som det altoverskyggende kardinalpunkt for krydsningen af sprog og subjekt. Desuden er det en tilgængelig indgangsvinkel i læsningen af Andkjær Olsens poesi, såfremt man interesserer sig lige så meget for *hvad*, der bliver sagt, som *hvordan*, der siges. Andkjær Olsen antyder selv dette med sin kredsen om begrebet *identitet* i ”Det danner på sigt [...]”.

Andkjær Olsen skriver om den musikalske stemme i *Hver med sit næb*: ”De i emfatisk forstand talende stemmer, jeg her er ude efter, er altså ikke til stede hele tiden og over det hele i al musik. Jeg tror, at det særligt talende hænger nøje sammen med noget man kunne kalde musikkens *træden i situation*.” (Andkjær Olsen 2004: 60). Situationen forstås ikke som den konkrete situation, hvor musikken spilles, eller hvor teksten læses. Situationen opstår, idét en del af musikken skiller sig ud, som det ses med båthornet i *Plateaux pour deux*, 1970, der overdøver celloen. De to lyde træder i situation, dvs. de etablerer hver især opmærksomhed på sig selv via forskel til det andet instruments lyd. Her trækker Andkjær Olsen på Carolyn Abbate, der i bogen *Unsung Voices*, 1991, skriver, at ”Musikkens stemmer manifesterer sig som de forskellige arter eller modi af musik, der bebor et enkelt værk” (Andkjær Olsen 2004: 61), og at ”der findes situationer inde i musikken, hvor fokus rykkes netop mod det at nogen spiller (eller synger) noget for nogen, at en stemme sætter sig igennem” (smst). Det bliver altså efterhånden klart, at stemmebegrebet i Andkjær Olsens forståelse, understøtter henvendelsen fra *nogen* til *nogen* i en kunstnerisk frembringelse, der ikke længere fungerer med udgangspunkt i et mimesisbegreb, men derimod en direkte vilje til at være eksplicit og aktuel realitet – heraf den tilbagevendende tale om *situationen*. Andkjær Olsen anfører da også, at Abbate taler om situationen som stemmens *sted*.

På den måde kunne man sige at Gudmundsen-Holmgreen er en ”figurativ” komponist. [...] Modsat den konkrete musiks grundidé om associationsløshed eller værdineutralitet arbejder Gudmundsen-Holmgreen helt bevidst med sine ting og stemmers ”hukommelse” og med deres væren for eksempel ”tynde”, ”pjattede” eller ”brovtende (Andkjær Olsen 2004: 40).

Jeg citerer dette stykke, som i virkeligheden ikke handler om Andkjær Olsen, men om et musikalsk univers, der har dannet forlæg for hendes digtning, fordi citatet viser, hvordan stemmen som centralt

element i den kunstneriske frembringelse kan ses i sammenhæng med den figurative dimension. Dette spejler Andkjær Olsen til fulde. Det er nemlig heller ikke svært at hævde, at Andkjær Olsen er en figurativ digter, men at hun er det på en anden måde end de modernistiske digtere, der dyrker de klassiske troper og figurer. Som det er understreget med forestillingen om den konkrete lyd, er der ikke noget abstrakt niveau i musikken, der er ikke nogen ”anden potens” eller nogen betydningstilskrivning.

Musikkens måde at optræde figurativt på gennem intertekstualitet, eller det, Andkjær Olsen kalder hukommelse, er fuldstændig samme teknik, Andkjær Olsen selv benytter i sin poesi.

*Situationen* beskriver Andkjær Olsen selv således: ”Noget man kunne kalde musik som *situation*, det vil sige musik som noget, hvor *nogen* så at sige er aktivt til stede: der foregår noget på scenen, simpelthen. Og det, der foregår, har komponisten ofte selv beskrevet som det, at elementerne i hans musik (dem som jeg kalder ting og stemmer) i hvert værk indgår i et fælles **ritual**” (Andkjær Olsen 2004: 15)

Andkjær Olsen bruger åbenlyst Gudmundsen-Holmgreens princip og ”skaber situationer” ved hjælp af talende stemmer frem for billeder i sin poesi, og hun gør det gennem det, de Man kredser om med sin opfattelse af det litterære sprogs grad af illokutionær effekt, som han henter i talehandlingsteorien. Der ”sker” ting i teksten, når flere forskellige stemmer optræder side om side. *Situationen* er defineret ved nærvær og fx, at flere ting foregår samtidigt, flere stemmer taler samtidig, men så at sige ude af takt. Situationen foregår altså på tekstens mikroplan, når stemmerne fremstår som eksempler, eller som det, der tidligere blev beskrevet med opmærksomheden på lyden. På tekstens makroplan bliver stemmehavet tilsammen til den komposition, der udgør værket som helhed. I Gudmundsen-Holmgreens musik iscenesættes situationen af de umage lyde, der ikke ”passer sammen” som fx kombinationen af cello og båthorn i *Plateaux pour deux*, 1970, mens den hos Andkjær Olsen orkestreres af stemmer, der gerne taler meget, længe og dybt, men som afbryder hinanden. Et første eksempel på denne sideordning er debuten *Lulus sange og taler*, 2000, hvori følgende navngivne stemmer taler: Lulu (Lolita Langstrømpe), Ursula Ursprung, Salomé, Die Schweigsame, Arnold Schönberg, Ana Kronisma, Pandora og søstrene

Ursula og Gertrude. De står sideordnet, gentagent og mellem hinanden, mens de i øvrigt praktiserer ”sange og taler” i et generisk mix af foredrag, credo, vuggeviser (lullaby), essay (om gentagelsen), spørgsmål, dåb, Fransk Suite i tre satser og Elskerindens syllogismer. Marianne Barlyng påpeger strukturen i *Lulus Sange og taler* med udgangspunkt i bogens kontrapunktiske struktur:

Stemmerne indgår endvidere i et retorisk kontrastforhold til hinanden, og kommer som sådan til at indgå i et kontrapunktisk kompositionsforløb, hvis hensigt og effekt er enten at skævvride, degradere, filtrere eller gennem poetiske omskrivninger at formulere sin særlige subjektive omgang med beslægtede temaer (Barlyng 2004:217)<sup>79</sup>.

Bemærkelsesværdigt er det i øvrigt, at *Lulus sange og taler* er den bog i forfatterskabet, der handler mest om musik - således siger Salomé ”Jeg ville ønske jeg var en salme”(Andkjær Olsen, 2000:9), ligesom værket har utallige benævnelser af og henvisninger til musikere af forskellig art, fra Mahler (13) og Brahms (21), til John Cage (23).

Hvis man ser bort fra indholdet i *Lulus sange og taler* og fokuserer på bogen som komposition, fremstår den som et kæmpe net af isolerede ytringer, der ikke forholder sig direkte til hinanden, men som alligevel gør opmærksom på at være til stede samtidig, *fordi* de med deres løsrevethed kommer til at fremstå som sprogeksempler, som *eksempel* og *materiale*, uanset at de faktisk taler om *noget*. Uanset hvilket eksempel på situationer, man vælger i Andkjær Olsens forfatterskab, kan man aldrig citere det fyldestgørende, for alle stemmer fortsætter andre steder i bogen, vender (skjult) tilbage.

Et eksempel på den orkestrerede, tekstlige situation, som derimod fremstår som et overvældende system, findes derimod i *Havet er en scene* fra 2005, som måske er forfatterskabets tydeligste og mest komplicerede eksempel på en komposition, fordi den er opbygget som et monstrøst værk i mindre

---

<sup>79</sup> Pia-Kamilla Børghlum og Pia Tobberup bestemmer i ”Tungerækkende tungetaler”, 2006, tematikken i *Lulus sange og taler* til at ligge i titlens genrebestemmelse. ”Sange og taler” vedrører vores livsverden og det mundtlige sprog, mens *teksten* tilhører en litterær virkelighed og tekstens verden. De påpeger ligeledes forholdet mellem ord og lyd, mellem livsverden og tekstverden.

satser.<sup>80</sup> *Havet er en scene* skiller sig ud fra forfatterskabets øvrige bøger ved at fremhæve stemmerne grafisk; stemmerne Slør, Sværd og Jeg taler i hovedkapitlerne på tekstens venstresider, mens højresiderne udgøres af en udefinerbar modstemme. I disse dele af bogen er det op til læseren, om hun vil læse først højre- og så venstresiderne eller frem fra venstre mod højre. I auditionkapitlerne taler Sang, Ræv og Klog og undervejs Orfeus i en tilnærmet dramatisk form. *Havet er en scene* fremstiller et så polyfont stemmekor, at det er umuligt at redegøre kortfattet for det, men sigende er tekstens grad af *situation*; hvor sideordnede stemmer taler ind over hinanden i én stor kakofoni og gør opmærksom på deres tilstedeværelse ved netop *ikke* at tale med hinanden. I ”Elverskud”, bogens første egentlige kapitel, løber de to tekstbånd, ”Slør siger” og ”Du drømmer”, ved siden af hinanden på denne måde. På venstre side taler Slør ”her i mine grotter” (18) om at løbe frit af sted og om at være en bipolar tåbe:

Jeg falder én  
dråbe ad gangen.  
Jeg danner  
på sigt en  
hel lille  
drypsten (Andkjær Olsen 2008:26)

Teksten drypper grafisk på siden. Titellinjen fra ”Det danner på sigt en lille klump brusk [...]” er gennemgående i variation i hele *Havet er en scene*, og kan siges at være den overordnede sætningsstruktur, der binder værket sammen.<sup>81</sup> På denne måde konstruerer de utallige variationer af ”danner på sigt” en idiomatisk struktur, som er et gennemgående træk ved hele forfatterskabet.

---

<sup>80</sup> Bogen består af en kompliceret struktur af afsnit under fem hovedoverskrifter: ”Elverskud”, ”Udsnit af De Sovende og de Vågne. Del 1”, ”Father of All and King. Of all”, ”Udsnit af De Sovende og De Vågne. Del 2”, ”Hvem skulle slå rod et stille og saftigt sted”. Herunder findes ”Audition til det konfliktfrie liv”, del 1-3, ”Audition til det omkostningsfrie liv, del 1-3. Nederst på tekstsiderne findes et blåt bånd af tekst, som Mads Thorbjørn i sin artikel ”Utopiske elementer i Ursula Andkjær Olsens *Havet er en scene*”, 2011, kalder ”koret” (103): ”I sin horisontalitet (og sin farve) mimer det havet. Det omslutter bogen og danner således en art mikrokosmos, tekst omkranset af tekst, et lille Utopia” (Thorbjørn 2011: 103-04).

<sup>81</sup> Her kan man henlede opmærksomheden på Mette Moestrups brug af samme sætningsstruktur i ”Tirsdag og vi nipper [...]” og ”Fredag og jeg pimper[...]”. Se kapitel 3.

Når noget ”på sigt” danner en lille drypsten (eller en lille klump brusk) er det af tidslig karakter og vedrører tekstdannelsen, som den ses her på siden: Drypstenen tegner sig bogstavelig talt grafisk på siden. Slør taler derved *som* teksten ved at tale om dét, teksten gør. På den modstående side figurerer modteksten under overskriften ”Du drømmer”, som er helt anderledes som *stemme*:

Jeg er så sød

Drøm at jeg siger: lad mig være din.

Posedame. Popsanger.

Ind i busken. Længere ind i busken.

Dit liv er i mine hænder. Der er derfor jeg

ikke kan holde dem stille.

Og løbebevægelserne man tvinges til at gøre her. Det er

utroligt. Der danner sig nok en hel lille

trutmund. Ved anstrengelserne. Posesanger. Det spektakulære

sprog som tales her. Hjertet er et sindssygt organ. Det

er det (27)

Her er, i modsætning til Slørs stemme, tale om en stemmes henvendelse til et du. Her tales om følelser, om anstrengelser og om liv. Teksten her står ud fra Slørs tale, samtidig med, at den med ”der danner sig nok en hel lille / trutmund” svarer på den og markerer, at den anerkender og konstaterer, at Slørs stemme er der samtidig med den selv. De to tekststykker forholder sig altså til hinanden ved at tale hen over hinanden og ved kun at kommentere hinanden i sprogmønstre, der smyger sig umærkeligt langs hinanden i forskellige spor. Disse tekststykker demonstrerer Andkjær Olsens brug af den musikalske situation og de musikalske stemmer, der ikke kan forholde sig til hinanden på det semantiske niveau, men kun som ””tynde, ”pjattede” eller ”brovtende”” (Andkjær Olsen 2004: 40). De steder, hvor der er tale om tekstlige situationer, er ofte svære at lede en meningsgivende *betydning* ud af, men ”det danner på sigt” en gennemgående og overordnet komposition, som i tekstens makroperspektiv gør den

sammenhængende. Tekstens hukommelse relaterer sig altså ikke bare til mønstre, der er bundet op på eksterne referencer, men også til interne gentagelser. *Havet er en scene* er først og fremmest et stemmehav i en stramt orkestreret komposition af mønstre og gentagelser, som hænger sammen i en retorisk struktur af sætningsfigurer. Det er altså ikke en adaption af den rene konkretisme fra opgøret med modernismen i 1960'erne, men et svar på denne – der gøres op med den klassiske måde at bruge sproget på, men det gøres ikke ved at opløse enhver sammenhæng. Sammenhængene skabes på nogle andre måder, nemlig ved gentagelser, variationer og forskydninger, og er således strukturelle i højere grad end semantiske. Derfor kan man tale om forfatterskabet som en komposition.

### Tingen i teksten

Fra at have konstateret ”både-og” som en overordnet sprogholdning i Andkjær Olsens forfatterskab, og at stemmen i teksten er den centrale figur, der danner alternativ til metaforer og troper, kan man bevæge sig til endnu en retorisk dimension hos Andkjær Olsen, som er endog meget central. Det drejer sig om *tingen*, som hun selv understreger hos Gudmundsen-Holmgreen gennem et helt kapitel i sit eget forsøg på at beskrive hans svært tilgængelige musik. Den musikalske *ting* kan forekomme at være et paradoks al den stund, at det jo ikke er muligt at røre ved den. Den musikalske ting er derimod defineret ved at være såkaldt ”fundet” musikalsk materiale, eller det, der før blev kaldt hukommelse – ikke at det altid er direkte citat, men ”Det fundne ved dem giver dem en identitet, en hukommelse, de kommer et sted fra, de har en historie, de er ikke neutralt materiale” (Andkjær Olsen 2004: 87), men derimod ”musiksprogligt materiale” (93).

Man kan forudgribe Andkjær Olsens gentænkning og omvurdering af de konkretistiske præmisser, for hun har en klar agenda om at sætte sproget fri og give tid og plads til den talende stemme. Hendes eget opgør med metaforen erstattes i teksten af *hukommelse* (Andkjær Olsen 2004: 40) og viljen til at skabe tekstlige *ting* og *situationer* frem for forløb og narrativ progression. Hukommelsen er et parallelbegreb til intertekstualitet – intertekstualitetens formål er betydningstilskrivningen af den kulturelle bevidsthed,

som ligger i henvisningen, mens hukommelsesbegrebet, som Andkjær Olsen henter i musikken gennem Gudmundsen-Holmgreen, har det primære formål at skabe et genkendeligt sprog, baseret på idioms automatik, som ligger i vores retoriske forståelse af den faste vending. Det vil sige, at dens grammatiske niveau adskiller sig fra dens retoriske niveau. Hukommelsen har hos Andkjær Olsen ikke som *primær* funktion at aktivere den kulturelle erindring – den skal først og fremmest kommunikere; "[...] at disse enheder er citater hentet fra anden musik eller har karakter af citater, hvis da ikke de nøje udvalgte lyde allerede i sig selv har en sådan "hukommelse", som for eksempel båthornslyden" (40). Et eksempel på hukommelse hos Gudmundsen-Holmgreen findes fx i kompositionen *Mester Jakob*, 1964, som er en komposition, hvor den kendte børnesang er indlejret og tilbagevendende i fragmenter. Der er altså en dobbelthed i det, at det isolerede element, lyden, opfattes som selvstændigt, anonymt og uafhængigt på samme tid, som den inkorporeres i musikken som en del af noget "andet", dvs. som referentiel. Dette er præcis, hvad Andkjær Olsen gør med sin retoriske variation af de mange kulturelle referencer.

*Tingen* optræder altså hos Andkjær Olsen som en variation over Gudmundsen-Holmgreens musikalske ting. Hun skriver i "Det danner på sigt en lille ekstra klump brusk [...]":

TING som man kan hæfte sig ved når man lytter efter stemmer i poesien eller litteraturen, er:

- at de søger efter muligheden for overhovedet at sige noget LIGE SÅ MEGET SOM de søger billedlig præcision
  - at de bevæger sig i intensiteter, dynamik, rytme og klang LIGE SÅ MEGET SOM i metaforisk kompleksitet
- (Andkjær Olsen 2009: 109)

Den litterære ting er måske et af de mest markante sproglige og stilistiske træk ved hendes forfatterskab i den konstante brug af Søren Langager Høghs begreb om *snylteformer*. Snylteformen er tekstens hukommelse – den er defineret ved at snylte på kulturel kapital og idiomatisk automatik under én eller anden form. Som læser bemærker man dem, fordi man kan kende dem bag forskydningen, og dermed er opmærksomheden fastholdt. Dernæst konstaterer man, at referencen isolerer udsagnet (som en tekstlig *ting*) og forstår tekstens to samtidige spor; *Den oprindelige form* som består i tekstens hukommelse



og *den varierede form*, som udkrystalliserer referencen som en afrundet *ting* i resten af teksten. Stilistisk trækker snylteformerne også på begrebet *katakrese*,<sup>82</sup> som bl.a. dækker over ulogiske ordforbindelser og sammensmeltninger af idiomer.

Et konstant tilbagevendende eksempel på *ting* i Andkjær Olsens forfatterskab er den poetiske variation af den danske sangskat og andre kulturelle relikter, som optræder løsrevet, men gentagne gange. Et hyppigt genkommende eksempel er slutlinjen i Thøger Larsens ”Danmark, nu blunder den lyse nat”, som helt enkelt lyder ”Lykke og lyse nætter”, (Opr. ”Den danske sommer” in *Slægternes Træ*, 1914) (citeret efter *Højskolesangbogen*, nr. 314). Linjen forskydes i et antal former adskillige steder i forfatterskabet som fx ”Man er så lykke og lyse nætter, indtil det modsatte er bevist” (Andkjær Olsen 2005: 121, ”Så / lykke og lyse /nætter” (125). Denne form ses også som indlejring i fragmentet fra Jyske Lov: ”MED LYKKE OG LYSE NÆTTER SKAL LAND BYGGES” (205). En anden er ”Hvem sidder der så morgensmuk?” (Andkjær Olsen 2001: 59), som variation af Jeppe Aakjærs ”Jens Vejmand”, *Rugens sange*, 1905, og dens første linje ”Hvem sidder der bag skærmen” (*Højskolesangbogen* nr. 100). Og igen flettes flere referencer sammen: ”Når jeg skal tortureres, så vil jeg synge, / det skal holde dem ude, jeg gik mig ud, jeg /drømte mig, det uvirkelige ved mig skal stå lysende klart, en sommerdag, lysende, drøm i nat” (Andkjær Olsen 2012: 67), som hviler på NFS. Grundtvigs ”Jeg gik mig ud en Sommerdag”, i *Danske Kæmpeviser til Skole-Brug*, 1847<sup>83</sup> (*Højskolesangbogen* nr. 153), og folkeviselinjen ”Drømte mig en drøm i nat” (67) (*Højskolesangbogen* nr. 469). Endnu et eksempel er: ”der er ingenting i verden så stille / der er ingen ting i verden så stille / der er ingen ting i verden så stille” (73) som varierer Helge Rodes ”Der er ingen ting i verden så stille som sne”, *Digte*, 1896 (*Højskolesangbogen* nr. 254). En anden tilbagevendende snylteform går på den kendte linje i Brødrene Grimms eventyr om *Den lille Rødbætte*, hvor ulven siger; ”Det er for at jeg bedre kan æde dig”. I

---

<sup>82</sup> Katakrese: Brug af indbyrdes uforenelige Billeder [...] Forudsætningen for den egentlige katakrese [er] den (ofte ufrivilligt) komiske Billedsammenblanding (Albeck 2006: 118).

<sup>83</sup> Grundtvigs udgave af ”Jeg gik mig ud en sommerdag” hviler oprindeligt på en folkevis. Den dukker for første gang op på tryk i Nyrup og Rahbeks *Tillæg af Melodier, meest til Viser, som ikke ere i Samlingen*, som er et tillæg til *Udvalgte danske viser fra middelalderen* (Anders Sørensen Vedel mfl.)

Andkjær Olsens forfatterskab forekommer linjen i et utal af variationer: ”Der er huller i øjnene / for at tårerne bedre / kan slippe ud” og ”Det er for at lyset bedre / kan komme ind” (Andkjær Olsen 2003: 32), ”Man har huller i ørerne for / at man bedre kan / hænge ørenringe i dem” (Andkjær Olsen 2003: 83), ”Jeg har klædt mig ud / som glashus for at man / bedre kan ramme” (Andkjær Olsen 2005:36) og ”For at jeg / bedre kan sige / farvel” (Andkjær Olsen 2006: 12). Endnu et eksempel på snylteformen er kosmetikfirmaet L’Oreals reklameslogan ”Because I’m worth it”, som fx findes i ”fordi jeg er det værd fordi / jeg er det værd fordi jeg / er det værd. Ikke?” (Andkjær Olsen 2005: 97). Der er uendeligt mange flere eksempler på snylteformer og katakrese i forfatterskabet, end man kan nævne her uden at optage uforholdsmæssigt meget plads. Man kunne også nævne intertekstuelle henvisninger til Homers epos om *Iliaden* i *Atlas over huller i verden*: ”Vreden, besyng! Oh du helt / eller heltinde” (Andkjær Olsen 2003: 45). I den anden ende af den kulturelle skala og i højere grad i børnehøjde finder man ”Er du faldet i dødens pose? Oh, skænk mig en grav i det isgrønne hav, hvor kun bølgerne hører min gråd, men du græder ikke, jo, du gør, mens du drukner” (Olsen 2003:79). Netop ”oh skænk mig en grav i det isgrønne hav, hvor kun bølgerne hører min gråd” kom første gang i 1952 ud af munden på Anders And (Barks 1952, vol. 7 eller *Barks samlede værker* 1963-66, vol. 9). Eksempler på forfatterskabets hukommelse, som går på tværs af Andkjær Olsens egne bøger og således henviser til sig selv, ses når hun i fx *Skønheden hænger på træerne*, 2006, gentagne gange siger ”Når man/en gang har / forladt sit udspring” (73). Dette er en henvisning til debutsamlingens Lulu og Ursula Ursprung (bemærk U-  
assonans) og paradokset i, at forfatterskabet udgør et fintmasket net af sammenhængende sprog på samme tid, som det hævder sin egen progression og det faktum, at forfatterskabet er noget andet, end det var ved begyndelsen – man fristes til at sige, at det har ud-viklet sig.

Til sidst vil jeg vise et eksempel på en tekstlig *ting*, der på alle måder agerer som snylteform, men hvor man alligevel må spørge, om ikke Andkjær Olsen bruger billedet i sin poesi. Det følgende er et godt eksempel, men der er naturligvis andre i forfatterskabet. Jeg søger at understrege, at poesien er smidig, og at forfatterskabets udfordring af opgøret med essens og betydning også siger sig selv af og til.

Den centrale tekst i *Det 3. årtusindes hjerte*, 2012, har en overskrift, der er præget af det, man kan kalde ”forfatterskabets interne hukommelse”, nemlig ”Navndrukken/navnløs” (36), og således lægger den sig umiddelbart op af andre bøger i forfatterskabet. Denne overskrift citerer dels en sproglig konstruktion, som er tilbagevendende på tværs af forfatterskabets udgivelser, dels en problematik, der synes at være grundlæggende for Andkjær Olsens sprogsyn og central for hendes poesi. *Det 3. årtusindes hjerte* viser et nyt aspekt af forfatterskabet, i og med at den tematisk behandler moderskabet og ikke mindst modsætningen til dette, som ligger i ”manglen på” moderskab. Den handler om det ufødte barn og sågar det ufødte men aborterede og dermed mistede barn – og hvorvidt det drejer sig om et barn. ”Navndrukken/navnløs” hviler på børnesangen ”Langt ude i skoven lå et lille bjerg”<sup>84</sup> og indledes således:

Navndrukken/navnløs

Langt ude i skoven stod et lille træ, aldrig så jeg så dejligt et træ,  
Træet ligger langt ude i skoven.

I det lille træ der var en lille seng, aldrig så jeg så dejlig en seng,  
Sengen i træet,  
Træet ligger langt ude i skoven

På den lille seng der lå et lille æble, aldrig så jeg så dejligt et æble,  
Æblet i sengen, sengen i træet,  
Træet ligger langt ude i skoven

På det lille æble var en lille pande, aldrig så jeg så dejlig en pande,  
Pandens på æblet, æblet i sengen, sengen i træet,  
Træet ligger langt ude i skoven (Andkjær Olsen 2012: 36, str. 1-4)

---

<sup>84</sup> Se fx *Din egen sangbog*, 1986:135

Børnesangens struktur og princip følges præcist, og det er påfaldende, hvor meget Andkjær Olsens version ligner originalen i både indhold og form. Det er her blevet til en sang om et lille *træ*, der indeholder en lille *seng*, hvorpå der ligger et lille *æble* osv. Set i sammenhæng med resten af bogen er det imidlertid svært ikke at læse tekststykket som et billede. Motivet om moderen, dvs. træet, der indeholder en seng med et æble i er oplagt i *Det 3 årtusindes hjertes* overordnede kredsen om kroppen, der indeholder en mindre krop. Sproget mimer altså den vordende mors krop og begge spor, såvel det tematiske motiv som sprogets retoriske handling kan dermed beskrives som en babuskadukke, hvor der er en ny model af det samme med noget nyt inden i: Det er ”det nye kropssprog”, som Andkjær Olsen skriver om på side 120 og ”det nye sprog”, som der står på side 43. *Det 3 årtusindes hjerte* har et åbenlyst retorisk præg, ikke mindst i det spor i bogen, der handler om *slottene* og *tårnene* og talen om Babel og Elfen. Forholdet mellem navndrukken og navnløs er også i dén forstand et åbenlyst spor i bogen. Men med babuskaeffekten i ”Navndrukken / navnløs” bliver det svært ikke også at læse slottene og tårnene billedligt. Det bliver i *Det 3 årtusindes hjerte* tydeligt, at forfatterskabet også huser billedet og det metaforladede sprog, og selvom der er mange grunde til at læse Andkjær Olsen retorisk, er der hverken belæg for- eller grund til absolutisme i forhold til bestemmelsen af hendes poetiske sprog og dets grad af retorisk præg.

#### **Tid: Variation, gentagelse, forskydning.**

Snylteformerne, som kan siges at være litteraturens pendant til musikkens ting, findes tilbagevendende i hele Andkjær Olsens forfatterskab, og kommer til at fungere som sammenhængsskabende, som et større net af småelementer – de binder forfatterskabet sammen *på én og samme tid*, som forfatterskabet også er konkretistisk inspireret og har som hovedformål ikke at være en enhed, dvs. *ikke* at fremstå harmonisk. Imidlertid har snylteformerne også en anden funktion, og den har at gøre med *tid* og forvaltningen af den. Andkjær Olsen opfatter begrebet ”TID I MODSÆTNING TIL ØJEBLIKKEIGHED/EVIGHED.” (Andkjær Olsen 2009: 104)

Og videre:

Forestillingen om stemmen i teksten giver mulighed for at forstå OG OPLEVE poesi på måder, i kategorier, der er musikken iboende, altså kategorier som / TID – UDSTRÆKNING – UDSPREDNING – UDFOLDELSE

Frem for i kategorier som / ESSENS – KONCENTRAT – SAMMENTRÆKNING- ØJEBLIKKElighed / Og i musikken finder man netop ikke-narrative/ MÅDER AT SKABE SAMMENHÆNGE PÅ. Sammenhænge som er dannet af

- Variation
- Gentagelse
- Forskydning (Andkjær Olsen 2009: 104)

Variationer, gentagelser og forskydninger fremstår, som jeg opremsede ovenfor i den tekstlige ting, der kommer igen i variationer, men dog stadig er tydelig i sin reference, på samme måde som musikken arbejder med tema. Teksten får derved karakter af *komposition* frem for narrativitet, og derved kan stemmepoesien fremstå i alle sine mange spor på alle sine mange niveauer, lade stemmerne tale i hver sin retning, og alligevel fremstå som en kompositorisk *sammenhæng*. Bortset fra *Skønheden hænger på træerne*, 2006 og *Det 3. årtusindes hjerte*, 2012, som man kan sige indeholder tendenser til narrative strukturer, så består Andkjær Olsens forfatterskab af bøger, der bruger denne måde at skabe sammenhæng på, såvel på mikroniveau, hvor man altså kan tale om situationer og ting, og på makroniveau, hvor der er tale om komposition. Polyfoni, spredning og kompleksitet er hos Andkjær Olsen ikke ensbetydende med manglen på sammenhæng. Derimod består sammenhængen i hendes forfatterskab i variation og forskydning og ikke i narrativitet og progression. Om poesien skriver Andkjær Olsen, at ”metafor-poesi kunne siges at læne sig op ad eller række ud imod billedkunsten” (Andkjær Olsen 2009: 97), mens hun selv placerer sin egen produktion langt nærmere musikken. At stemmen bl.a. er defineret af at være i tid, betyder ifølge Andkjær Olsen, at stemmen i en tekst (her skiller den poetiske stemme sig fra musikkens) altid kommunikerer.<sup>85</sup> Teksten udfolder sig og fremstår på en måde, som står den i opposition til

---

<sup>85</sup> Stemmen kommunikerer:

- Dét den siger

billedet som en negation af det lyriske billede. Hvor billedet er rumligt med sine flere dimensioner af konkret og overført betydning, er stemmen levende ”den har tid til at være, tid til at føre et liv” (102). Teksten er komponeret i nogle andre *dimensioner* end det klassiske digt, og udfolder sig tidsligt i sproglige variationer, gentagelser og forskydninger, som ifølge Andkjær Olsen er et alternativ til den narrative måde at skabe sammenhæng på (104). En ting er, at Andkjær Olsen i ”Det danner på sigt en lille ekstra klump brusk [...]” faktisk redegør for mange af de aspekter af sit forfatterskab, som kritikken ikke har fundet det interessant for alvor at tage op – vel sagtens fordi det i begyndelsen af det 21. århundrede ikke har været en litteraturkritisk prestigesag at lave sprognære analyser i en humanistisk forskning, hvor cultural studies har så fremtrædende en plads. Kritikken har ikke sat tiden i forbindelse med elementerne variation, gentagelse og forskydning som sammenhængsskabende kategorier, og det har derfor ikke været påtrængende i *detaljer* at vise, hvordan Ursula Andkjær Olsens sprog har udfoldet standarder, der ikke bare er særlige for sin samtid, men eksplicit kommenterer, hvordan det bevidst arbejder på en ny måde. Kritikken belyser heller ikke begreber som ting og situation fra *Hver med sit næb* på trods af, at forfatterskabet er fyldt med netop disse elementer, og at en direkte benævnelse af dem kan være en måde at forstå, hvordan både mindre tekststykker og forfatterskabets bøger er komponeret. Dette viser nemlig, hvordan forfatterskabet på den baggrund paradoksalt nok fremstår sammenhængende som en stor komposition i mange satser med små tema-variationer gemt indeni – som den babuskadukke, der viser sig i ”Navndukken/navnløs” i *Det 3. årtusindets hjerte*.

Hvis man hører til ynderne af den kritik, der beskylder Paul de Mans litteraturkritik for ikke at bidrage med noget ud over komplicerede diskussioner af meget små tekststykker og marginale pointer, kan man også fremføre det synspunkt, at den sproglige opmærksomhed på Andkjær Olsens forfatterskab er en rundgang om finurlige detaljer. Åbenlyst spiller Andkjær Olsen på det samme retoriske forhold mellem

- 
- Det åndedræt – eller liv – den siger det med [...] dét væsen der siger det. ALTSÅ BÅDE DET, DEN SIGER OG DEN, DER SIGER DET
  - OG henvendelsen selv, hvormed jeg mener det at stemmen altid medkommunikerer muligheden for OG umuligheden af forståelse (Andkjær Olsen 2009:102)

direkte og abstrakt betydning, som Paul de Man viser med sit komplicerede Yeats-eksempel. Snylteformerne indskriver, ganske som Andkjær Olsen selv er inde på, hukommelse i hendes poesi og etablerer tekstelementerne som *ting*, men de kommenterer også forholdet mellem det bogstavelige og det retoriske plan. Den tekstlige tings leg med både kulturel hukommelse og destruktions af tekstfrasens indbyggede betydning, som fx ligger i Thøger Larsens nationalfølelse, i moralen i talemåden og i kosmetikfirmaets iscenesættelse af individuel skønhed, agerer retorisk endnu tydeligere ved negationen af den oprindelige form. Snylteformernes variationer af det velkendte skaber opmærksomhed på de mange muligheder for forståelse, der ligger i en helt almindelig sætning.

Men beskæftigelsen med tid kan også

forstås yderst opbyggeligt og eksistentielt hvis man vil det, nemlig på den måde, at jeg anser en overenskomst med TIDEN som en forudsætning for et fornuftigt menneskeliv. / Det kan forstås sådan at jeg tror på, at TID er et meget større problem og et større mysterium for mennesker end den snedige alliance mellem øjeblik og evighed, som vores kultur er fuld af (103).

Når Andkjær Olsen ønsker et opgør med tiden som koncentrat og øjeblikkelighed, demonstrerer hun på mange måder et synspunkt, der står i kontrast til Poulets tidsbegreb. Som set i kapitel 1 sætter Poulet begreber som "presence" og øjeblikkets sanseerfaring i centrum. Hans forestilling om den litterære tekst som en tidslig erfaring står i stor kontrast til Andkjær Olsens retoriske forvaltning af det litterære sprog.

## Opsamling

Stefan Kjerkegaard påpeger i "Det 3. årtusindes poesi. Politik, begyndelse og musikalitet i Ursula Andkjær Olsens forfatterskab", 2013, at "Rundkørslen er et symbol på sprogets gentagelse og

cirkulation i samfundet med mere [...] Ikke at komme ud af stedet forøger og intensiverer sprogets poetiske funktion, og at forøge denne er samtidig også en forøgelse af sprogets materialitet, af sprogets bliven verden, for at gentage Højholt" (Kjerkegaard 2013: 22). Spørgsmålet er, om det, selvom det er

utrolig fristende, er klogt at læse Andkjær Olsen symbolsk, som Kjerkegaard her gør, ikke mindst fordi temaet faktisk er sproget, og fordi Andkjær Olsen fremsætter et sprog- og kunstsyn, hvis primære budskab er opgøret med billedet – som jeg har vist, er det ikke fordi, der ikke ér billeder i forfatterskabet, men det er ikke symbolik, der præger det mest. I en dekonstruktiv optik kan vi minde om, hvordan det mest åbenlyse og metakommenterende symbol (hos Yeats: danseren som billede på kunsten), bliver endnu tydeligere, når det læses bogstaveligt, og hvordan bogstaveligheden markerer tekstens måde at henvende sig på. Således bliver det fristende at se fx rundkørslen som et fra Andkjær Olsens side bevidst overladet, ja nærmest overophedet, symbol, der vha. kliche og ironi dekonstruerer sig selv som ”symbol på sproget”. Når Andkjær Olsen bruger elementer, der, som rundkørslen, tager form af symbol eller metafor, skal man altså passe på med konklusionerne. Et særtræk ved de litterære *ting* er, at de ikke skal læses i overført betydning – det hjælper snylteformernes forskydning med til at forstå, da selve formålet med forskydningen er at gøre teksten levende og talende og afvikle det manierede og kunstige i tropen.

Andkjær Olsen skriver om Gudmundsen-Holmgreen:

Vi har altså at gøre med en musik, hvor instrumenterne, deres lyd og de associationer, der knytter sig til dem, er i høj grad primære for musikken, men samtidig en musik, der i den grad ved dette og arbejder derefter: Den så at sige vender den strukturelle essenstænkning, jeg allerede har omtalt – hvor de musikalske strukturer har monopol på meningen og betydningen, mens instrumentationen blot er den sekundære ”pyntede” overflade – på hovedet (43).

Her bør man hæfte sig ved det, der kaldes at ”vende den strukturelle essenstænkning på hovedet”, for heri ligger kernen til den forståelse af kompositionen, Andkjær Olsen tager fra musikken og flytter over i poesien. Med flerstemmighed og stemmernes samtidighed, samt fokus på at skabe ting og situationer frem for billeder og forløb anes konturerne af Andkjær Olsens sprogpoetik. Den traditionelle opfattelse af det poetiske sprogs dybde og instrumentationen af det som sammenhængende og harmonisk kastes



bort. I stedet for sammenhæng i forløb og betydning fremskrives med de gentagne ting og situationer i stedet en stemmepoesi, som har fokus på henvendelsen.

Det er ret beset et livtag med begrebet om struktur, som vi normalt forstår den i relationen mellem indhold og udtryk i litteratur. Når den enkelte tone eller stemme lyder som det, den er, så er det dens primære funktion og ikke det at indgå i en større sammenhæng. Ved siden af hinanden kan stemmerne i langt højere grad sige *noget*, som bliver hørt i kontrast til hinanden, end de kan ved en harmonisk og ordnet dialog. Heri ligger igen de Mans retoriske pointe om den illokutionære effekt; som dét sproget gør. Situationen opstår i værket i sideordningen af stemmerne. Skulle man overføre dette på Andkjær Olsens digtning, er det nøjagtig det, der sker, når hendes lyrik fremstår pludrende og lallende, og når de mange stemmer optræder sideordnet og uden hierarki. Det ses fx i *Havet er en scene* i de mange auditions, hvor Ræv, Klog og Sangs ”samtaler” fremviser tre parallelspor, og hvor spørgsmålet er, hvorvidt de taler med hinanden eller ej. Situationen i disse auditions er en fuldstændig mimen af den skærende lydsammenstilling af cello og båthorn i *Plateaux pour deux*. Når Ursula Andkjær Olsen taler om stemmen i *Hver med sit næb*, taler hun om stemmen i musikken, dvs. at en stemme altid findes blandt flere stemmer. I Gudmundsen-Holmgreens tilfælde er stemmen som nævnt konkretistisk interesseret i at undgå harmoni og enhed, men skaber en musik, der består af mange musikker, mange stemmer – de har ingen fælles sag, og træder derfor frem, som de er hver for sig, og ”det betyder at der ikke er noget, der limer de enkelte stemmer sammen, andet end netop *situationen*.” (Andkjær Olsen 2004: 63). Derfor er ting og situation væsentlige begreber til beskrivelse af Andkjær Olsens sprogpøetik og polyfone stemmepoesi.

Der er ingen tvivl om, at sprog og form er en væsentlig del af Andkjær Olsens måde at forstå poesi på, og én af pointerne med denne relativt grundige inddragelse af *Hver med sit næb* har været at vise, at hun i høj grad tænker sproget retorisk og agerende. Pointen med dette undsiger for *det første* den primære fordom om dekonstruktionen som værende indadvendt og pointeløs, men at det retoriske sprog helt

omvendt er levende. Min pointe med at udlægge Andkjær Olsens forfatterskab som retorisk er for *det andet* at vise, at selvom man sagtens kan trække linjer til den konkretistiske danske lyrik fra 1960'erne, så er forfatterskabet ikke et referenceløst og semantisk tomt "eksempel på sprog" – stemmepoesiens mislyde og mangel på sammenhæng er *ikke et billede på* verden – den er en del af verden, og har som decideret formål at være det. Og dermed bliver der ironisk nok, som det vil fremgå, plads til både betydning, holdning og subjekt i Andkjær Olsens lyrik, hvilket jeg nu vil sætte fokus på.

## Subjektivitet og kollektivitet. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst bevidsthedskritisk

### Interaktionslyrik: Stemmer og holdning

Peter Stein Larsens *Drømme og dialoger*, 2009, hviler som bekendt grundlæggende på forståelse af årtusindeskiftelyrikken som et opgør med centrallyrikken. Disputatsens distinktion mellem den monologiske og den dialogiske poesi har mødt både anerkendelse og kritik. Mest direkte kritisk er vel nok Elisabeth Friis med sin anmeldelse af bogen i *K&K*, hvor hun stiller direkte spørgsmålstejn ved *Drømme og dialogers* overordnede præmis:

Spørgsmålet er, om disse definitioner [centrallyrik og interaktionslyrik, SK] dækker fænomener, der faktisk findes i virkeligheden. Bogens overordnede greb er ikke at placere enkelte tekster, men hele forfatterskaber i disse kategorier, og endskønt PSL taler om "poler", som forfatterskaberne er udspændt mellem, så placerer han forfatterskaberne ganske håndfast i den ene eller den anden grøft, og holder det nu? Kategorierne kommer til at ligne en Prokrustesseng, man kommer hele tiden i tanker om andre tekster af de pågældende forfattere, tekster, der peger helt andre steder hen (Friis 2011: 154).

Selvom det er rigtigt, at Stein Larsen placerer hele forfatterskaber i begge kategorier, gør bogen nu ret beset også meget ud af at understrege kategoriernes karakter af *tendens*. Det ekspliciteres allerede på side 14 (af 560), at et træk ved bogens litteraturhistoriske begreber er, "at der i udpræget grad er tale om *åbne* kategorier" (Stein Larsen 2009: 14). Når man møder såvel de dialogiske som de polyfone træk i et forfatterskab som fx Ursula Andkjær Olsens, får man således givet et redskab til at tale om den alt

andet lige svære tekst. Dvs. man får et redskab til at sige *mere*, end at det er redundant sprogdigtning. Stein Larsens bruger Michail Bachtin (der, bør det bemærkes i parentes, ellers ikke rigtig har beskæftiget sig med lyrik men hovedsageligt med romanen) i den teoretiske beskrivelse (eller konstruktion) af interaktionslyrikken - det er især Bachtins begreber som ”det fremmede ord” og forskellingsprogethed og desuden nøglebegreberne prosaisering og avantgardisering, der trækkes på.

Med brugen af den fænomenologisk inspirerede analysestrategi er det altså vigtigt at understrege, at jeg i høj grad anerkender Andkjær Olsens distance til centrallyrikken, fordi det er tydeligt, at der er tale om en anden slags tekster. Jeg hævder derimod, at det alligevel er muligt at lave en karakteristik af den bevidsthed, der kommer til syne i Andkjær Olsens forfatterskab, og jeg søger endvidere at understrege pointen om, at hvad dette angår, er interaktionslyrikken forstået som *åben* kategori vigtig – den er ikke absolut, men skal forstås som et hjælperedskab. Pointen er kort sagt, at hos Andkjær Olsen består *tekstens* udsigelsesniveau ikke af en *klassisk* centrallyrisk bevidsthed, men også at det ikke betyder, at der er tale om volapyk. Noget af det sværeste ved at læse Andkjær Olsens forfatterskab er, at det læst i brudstykker er meget svært at skabe semantisk hoved og hale i, samtidig med at der vitterlig er en stor tekstmængde at skabe hoved og hale i. Det gælder dog også, at det i sin helhed hænger bedre sammen, er mere både intra- og intertekstuelt henvisende og integreret end mange beslægtede forfatterskaber, det være sig Per Højholts eller de øvrige forfatterskaber i denne afhandling. Snylteformer og betydninger går igen på tværs af bøger, fragmenter genopstår i nye former. Andkjær Olsens tekster er endog meget prægede af skarpe synspunkter, af decideret *holdning*, som dén, Vosmar beskriver. Det er det også vigtigt at understrege, at den fænomenologiske litteraturanalyse vil beskrive den *bevidsthed*, der kommer til udtryk i den pågældende tekst. Og at dette ret beset ikke har ret meget at gøre med hverken psykoanalyse eller individualitetsteori.

### Er der et subjekt til stede?

Det er bevidsthedens lov nummer 1, at den ved, den altid har ret. Det er bevidsthedens lov nummer 2, at den kan skifte mening, og så har den også ret [...] Det er bevidsthedens skæbne, at den kunne udvide sig med lysets hast, men at den kun gør det sjældent. Til gengæld er bevidstheden så godt som selvforsynende i løgn og latin og i drøm og halvdelen af alting (Andkjær Olsen 2003: 28).

Sådan lyder et prosafragment fra *Atlas over huller i verden*, 2003, og det er et meget centralt citat for denne afhandlings beskæftigelse med Ursula Andkjær Olsens forfatterskab og med karakteristikken af dets subjektivitetsfremstilling og bevidsthed, naturligvis fordi citatet er metakommenterende på lige netop dette.<sup>86</sup> Det er nemlig kompliceret at indkredse et bevidsthedsniveau på tekstplan, som kan betragtes som konstant eller gældende i alle forfatterskabets bøger, fordi udsigelsesinstanserne skifter hele tiden. I nogle af Andkjær Olsens bøger er udsigelsesniveauet henlagt til mange forskellige talende stemmer og figurer. Andre steder bruges 'jeg', og andre steder igen bruges 'vi'. De fleste steder blandes udsigelsesinstanserne, og fremstår på et utal af forskellige måder i forfatterskabet. De efterlader umiddelbart et rodet og uens indtryk af, hvordan begreber som bevidsthed og subjektivitet skal forstås. Derfor kan læseren få det indtryk, at forfatterskabet helt overordnet forholder sig kritisk til forestillingen om, at den menneskelige bevidsthed er karakteriseret ved essens eller mere præcist ved konstans. Fx står der i *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, at "Man er så blødt et væsen så / hård en kerne så / hjerte af / sten" (Andkjær Olsen 2005: 69). At mennesket skulle bestå af essens er på ingen måde en tidstypisk opfattelse, men den bidrager med en form for kritik af sin modpol; den absolutte konstruktivisme. Andkjær Olsens forfatterskab kan med sit stemmehav for en umiddelbar betragtning ret nemt associeres med et socialkonstruktivistisk og relativistisk syn på- og opfattelse af såvel samfund som subjekt. Men så enkelt er det (heldigvis) ikke. Det er snarere sådan, at lige netop spørgsmålet om bevidsthed er et af de allermest centrale i forfatterskabet, og at Andkjær Olsens bøger forholder sig ægte spørgende til spørgsmålet, fordi hun finder såvel det essentialistiske som det konstruktivistiske paradigme problematisk. Nok er det svært at læse Andkjær Olsens tekster med et klassisk centrallyrisk

---

<sup>86</sup> Se i øvrigt afsnittet "Altså ikke Jeg, men mig" i det bevidsthedskritiske afsnit om Mette Moestrups lyrik.

*jeg* for øje, da teksterne kun sjældent rummer et sådant. Men det er ikke det samme som at sige, at forfatterskabet afviser eksistensen af et jeg. Ét er, hvilken *holdning* teksten, for at bruge Vosmars ord, er ladet med. Noget andet er, hvilke greb, der er brugt for at vise denne holdning. Hos Ursula Andkjær Olsen er dette sjældent et 1:1-forhold.

I forrige afsnit søgte jeg at vise, hvordan Andkjær Olsen bruger sit poetiske sprog retorisk. Nu hvor jeg vender mig mod den del af forfatterskabet, der handler om bevidsthed og holdning, vil jeg indlede med at henlede opmærksomheden på, at Andkjær Olsen ikke bare bruger mængden af talende figurer og stemmer til at anlægge et polyfont blik på verden. Ovenstående citat viser en forståelse af, at bevidstheden hænger sammen som fænomenologen Edmund Husserl (1859-1938) beskriver den (dvs. subjektforankret i sin afstand til omverdenen og intentionalt altid rettet mod samme omverden eller mod *noget*, som også kan være en intenderet genstand, se Zahavi, 2001), *samtidig med*, at den *også* er præget af sin samtid omkring årtusindeskiftet. Her er begreber som social konstruktion, performativitet og 'den centrale periferi' ord, man må forholde sig til. Andkjær Olsen stiller sig tydeligt i denne mellemposition i "Subjektets fucking genkomst", 2013:

MEN, HVIS SUBJEKTET ER KOMMET TILBAGE; SÅ ER DET SOM HVAD?  
For det er jo vel ikke som det centrallyriske subjekt – hvis det nogensinde har eksisteret, hvad man måske også kunne finde på at betvivle.

MEN. I et samfund, hvor den enkeltes plads hele tiden er til forhandling, kort sagt, hvor der er en mærkbar

DYNAMIK eller ligefrem konflikt MELLEM DET INDIVIDUELLE OG DET KOLLEKTIVE,

i et sådant samfund giver det mening, at se nærmere på et af de steder hvor det individuelle og det kollektive mødes og brydes mest tydeligt,

og her tænker jeg på stemmen [...] (Andkjær Olsen 2013: 15).

Hvis bevidstheden "har ret", selvom den skifter mening, er den både konstant og omskiftelig. Andkjær Olsen taler altså i citatet både om bevidstheden og om stemmen forstået som forholdet mellem subjekt

og kollektiv. Det er et forhold, der lader subjektet ændre sig og påvirke udefra, men stadig være det samme. Der foregår således en evaluerende diskussion af lige netop ”bevidsthed” overalt i Andkjær Olsens forfatterskab, og her er det også vigtigt at understrege, at stemmebegrebet ikke bare er polyfont, men også i høj grad undersøges som noget singulært, der vedrører bevidsthedens forhold til kollektivet, som jo fx også ligger i udsigelsesinstansen i teksten, og den magt, der ligger i denne position. For at få det fulde udbytte af Andkjær Olsens tekster kan man i sin analyse skele til sin viden om de forskelle mellem forfatterstemme og fortællerinstans, narratologien redegør for, jf. fx Wayne C. Booth, 1961: ”Vi har kun værket som evidens for den eneste slags oprigtighed, der interesserer os: Er den implicitte forfatter i harmoni med sig selv – det vil sige, er hans øvrige valg i harmoni med hans eksplicit narrative karakter?” (Booth 2004: 38). Fortællerinstansen kan som bekendt bl.a. være upålidelig, og opmærksomheden på den kan pointere forskellen mellem udsigelsesniveau og bevidsthedsniveau i teksten. I *Atlas over buller i verden* kommer det fx til udtryk på følgende måde:

Jeg kan skrive det

jeg synes jeg kan

skrive det jeg ikke

er sikker på jeg

synes. Jeg kan

skrive det jeg er

sikker på jeg ikke

synes bare jeg husker

at putte det i en

anden kolonne

[...]

Jeg kan skrive det

man eventuelt

kunne synes eller det

nogle andre synes eller

det jeg tror at nogle andre

synes eller det jeg leger  
at nogle andre synes. Det  
er farligt at lege. Man  
kan få buksevand eller  
brække halsen (Andkjær Olsen 2003: 8)

Citatet siger først og fremmest, at fordi der står ”jeg”, betyder det ikke, at dét, dette jeg siger, er dét, dette jeg mener. Set i dette lys får fragmentet ”Hver med sit næb” en semantisk betydning, som jeg slet ikke har været inde på. Med citatet ønsker jeg at understrege, at jeg er fuldt ud opmærksom på, at jeg her bruger en metode, som er funderet i forestillingen om et opretholdende subjekt i et forfatterskab, der har problematiseringen af det selvsamme subjekt som et meget centralt tema. Jeg er fuldt bevidst om, at man skal træde varsomt, hvis ikke man i dette tilfælde skal falde i en oplagt fælde: At bruge sit teoretiske forlæg til ”bevisføring” for et givet forhold i den litterære tekst. Dette er et, mener jeg, ofte overset problem i cultural studies, og den måde man her analyserer æstetiske forhold /produkter på,<sup>87</sup> fordi analysen bliver nuanceløs.

Alligevel vælger jeg at lave en fænomenologisk funderet bevidsthedskritik af Andkjær Olsens forfatterskab, som benytter sig af poststrukturalistisk inspirerede instrumenter. Ovenstående citat fra *Atlas over huller i verden* læses måske allerbedst, hvis det forstås som en metakommentar til Andkjær Olsens egen poesi. At ”skrive det, nogle andre synes” er ret beset at dele sin bevidsthed og at give rum til ”noget andet” end sig selv, men samtidig tydeligt at understrege sit eget ståsted, dvs. at understrege, at der er tale om at have et ståsted, en holdning, som ikke er til forhandling. Hvis den er til forhandling, så er den det kun, fordi jeget er i tvivl, dvs. befinder sig i diskussion med sig selv.<sup>88</sup> At dele sin bevidsthed med ”noget man ikke synes”, er på ét niveau et demokratisk træk. Når man på denne måde

---

<sup>87</sup> For blot at nævne ét eksempel demonstrerer queer teori ofte dette problem i praksis. Se fx Dag Heedes *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*, 2001.

<sup>88</sup> Jf. i øvrigt Poulets cartesianske ”vending”, hvor han går fra den fænomenologiske verdensforståelse til den cartesianske og ikke omvendt.

deler sin bevidsthed med det, man ikke synes, og er åben omkring det, som Andkjær Olsen er her, bliver det altså lidt problematisk uden videre at komme det polyfone forfatterskab i den poststrukturalistiske kasse, hvor alt er relativt, og dermed se flerstemmigheden som billede på et jeg, der skifter holdning, alt efter hvad det har læst på Facebook for fem minutter siden eller efter, hvem det nu taler med eller til. Derimod er der tale om et jeg, der i høj grad er bevidst om, at det som menneske indgår i et kollektiv, og at der er lige så mange vinkler på verden, som der er stemmer i den.

Jeg skitserer altså her en tilgang til en bevidsthedskritik af Andkjær Olsens lyrik, som er en kombination af filosofiens komplicerede diskussioner af, hvad en bevidsthed ér, og litteraturteoretiske greb. Det bliver meget hurtigt meget bredt og meget abstrakt, når det gælder den konkrete læsning af den konkrete tekst. Jeg går dog denne vej for endnu en gang at understrege, at forfatterskabet udtrykker sig på flere niveauer samtidig, og at den enkelte stemme hos Andkjær Olsen ikke kan tages som udtryk for forfatterholdningen, snarere tværtimod. Hos Andkjær Olsen bliver modsætninger ofte brugt til at understrege en pointe. Det ligger alene i titlen på *Atlas over huller i verden*. Hullet er tomt, det er *ikke*. Negationen er ofte den tydeligste understregning, fordi den markerer forskel til det, som ér. Denne brug af ”forskell” kommer også konkret til syne hos Andkjær Olsen. Det er fx meget tydeligt, de steder, hvor hun sætter kollektivet over for subjektet, hvad jeg skal søge at vise.

Vil man læse Ursula Andkjær Olsens forfatterskab i en fænomenologisk optik, er man derfor nødt til at bøje begreberne subjektivitet og bevidsthed efter sammenhængen og acceptere en vis grad af modstand, for det er ikke så enkelt, som det er hos centrallyriske samtidsdigtere som fx Søren Ulrik Thomsen eller Pia Tafdrup, hvis forfatterskaber som oftest er tydeligt funderede i én tænkende subjektivitet. I det foregående afsnit søgte jeg at skitsere, hvordan Andkjær Olsens lyriske sprog fungerer retorisk, og min pointe om niveauer af samtidige spor skulle gerne være tydeliggjort. Selvom jeg nu bevæger mig ind på nogle andre aspekter af forfatterskabet, vil min undersøgelse af dets indholds- og bevidsthedsmæssige side på mange måder bekræfte den dobbeltsporede strategi, som kommer til syne i forfatterskabets høje



grad af retoricitet. Måske er det vejen til en plausibel tale om bevidsthed hos dén Andkjær Olsen, som har flerstemmighed og spredthed som sit varemærke, og som i ”Subjektets fucking genkomst” kalder de ”totalitære besværgelser af ENHED og centralitet” for ”jubelfascistoide” (Andkjær Olsen 2013:8) men som også taler om, at der pågår ”en masse tåbelig sniksnak om relativisme” i vores samtid, som kan beskrives som en tid, hvor ”Navnene ikke sidder fast på tingene længere” (smst). Selvom Andkjær Olsen her berører det skisma, som denne afhandlings overordnede diskussioner er baseret på, er det altså tydeligt, at hun markerer, at stillingtagen i striden om essens og konstruktion, om subjekt og sprog, er omsonst. Det er den, fordi den akademiske diskussion af disse begreber reelt ikke kan oversættes ind i dén virkelighed, som pr definition er sammensat. Ikke relativ men sammensat.

Det er som sagt ingen stor pointe, at det at læse Ursula Andkjær Olsens forfatterskab med den opretholdende, og i husserlsk forstand intentionale, bevidsthed som retningsgiver, overordnet set er et sissyfosarbejde. Et gennemgående træk ved forfatterskabet er netop en udfordring af den enstrengede bevidsthed, som vi møder den i centrallyrikken. Det betyder ikke, at forfatterskabet gør op med forestillingen om bevidsthed eller subjektivitet som sådan, men at det i højere grad giver mening at tage udgangspunkt i, *hvordan* man kan bedrive den bevidsthedskritik, som Poulet taler om på en anden måde. Man får ikke umiddelbar succes ved at spørge til det ”jeg”, Vosmars firetrinsanalyse<sup>89</sup> foreslår, om end der ér steder i forfatterskabet, hvor det er lettere end andre; *Skønbøden hænger på træerne*, 2006, og *Det 3. årtusindets hjerte*, 2012, giver størst udbytte i dén retning, som jeg senere vil komme ind på. Man kan sige,, at Andkjær Olsens forfatterskab som flerstemmig komposition *forholder sig til* den poststrukturalistisk prægede bevidsthed, som igen er et produkt af en decentraliseret omverden og med sit stemmehav viser selv samme bevidsthed, som er præget af mange forskellige diskurser.

Men man kan også tage et andet udgangspunkt, nemlig dét, at den tænkende bevidsthed i Ursula Andkjær Olsens forfatterskab kan læses i konkret relation til det kollektiv, vi kalder samfundet, og

---

<sup>89</sup> Vosmars spørgen efter de såkaldte eksistentialer tid, rum, omverden og jeg, som tilsammen danner tekstens holdning. Se kapitel 1.

således skal forstås kritisk diskuterende med det kollektiv, mennesker udgør som samfund. I dette tilfælde læses den polyfone stemmepoesi ikke nødvendigvis som udtryk for den automatiske konstruktivisme, og i dette tilfælde tager forfatterskabet heller ikke stilling i den universelle strid mellem essens og konstruktion, dvs. mellem absolut og relativt. I dette tilfælde fokuseres i højere grad på konkrete problemstillinger. Er den polyfone stemmepoesi et udtryk for en diskursbaseret og ret beset relativistisk poststrukturalisme, eller er den redskab til at inkludere synspunkter og markere et fast standpunkt, fordi poesien faktisk er et vigtigt medie, også i det 21. århundrede? I det første tilfælde kan analysanden slippe afsted med at beskrive Andkjær Olsens forfatterskab som pludrende og snakkende. I det andet tilfælde giver forfatterskabet et reelt modspil til opfattelsen, at det først og fremmest er en ”leg med sprog”. Når jeg i dette kapitel laver den såkaldt fænomenologisk inspirerede analyse, er det altså med udgangspunkt i Poulets overordnede tanker om at kortlægge den tænkende bevidsthed, der kommer til udtryk i Andkjær Olsens tekster. Her er det øjensynligt vigtigt at mærke sig forskellen fra Poulet (og med ham den øvrige Geneveskole) til en analysestrategi som fx Nykritikken, som fænomenologien og dens intentionalitetsbegreb ofte sættes i forbindelse med; Den genetiske kritik eller bevidsthedskritikken arbejder, som det blev beskrevet i kapitel 1, ikke med et fortolkningsbegreb men med en forestilling om, at man som læser kan blive i stand til at låne eller ”overtage” bevidstheden i den pågældende tekst.

Med hensyn til Ursula Andkjær Olsens forfatterskab er der altså to aspekter af forestillingsindholdet, som kalder på en nærmere undersøgelse: Det første er ”subjektet selv”, og det andet er ”subjektets relation til omverdenen”. Hvad angår det *første* forhold er det interessant at undersøge i denne afhandling, fordi der i tilfældet Andkjær Olsen som bekendt er tale om et forfatterskab, der udsigelsesmæssigt består af en polyfon struktur og af flerstemmighed. Det gør interessen for pronominer og for de steder, hvor der rent faktisk står *jeg*, så meget desto større. Her kan man tale om forfatterskabets affektive del, og en del, som har et anstrøg af ”privat” over sig. Hvad angår det *andet*

forhold, subjektets forhold til omverdenen, så danner forfatterskabets form som polyfon komposition også forlæg for dets bevidsthedsstruktur.

Det skulle nu være tydeligt, at Andkjær Olsen gennem sit forfatterskabs flerstemmighed og polyfoni sikrer sig mod at blive låst fast til ét synspunkt og én holdning. Derved får hun signaleret en vis grad af relativisme i betydningsudladningen. Men med tanke på den retoriske del af forfatterskabet, som jeg skitserede i forrige afsnit, vil jeg fremsætte det synspunkt, at der også hér er en underliggende agenda i forfatterskabet, som vedrører en uvilje mod at være alt for entydig og kategorisk. Med tanke på det forrige afsnits skitsering af Andkjær Olsens forfatterskab som en komposition, der består af store dele med mindre dele indeni, er det klart, at begge disse aspekter kan være til stede samtidig, dvs. at også bevidsthedsniveauet i forfatterskabet fungerer i flere spor samtidig. I praksis betyder det, at flere tematiske emner fletter sig ind i hinanden på én gang. Dog er det vanskeligt altid at adskille dem og skelne fuldstændig skarpt mellem dem, fordi de figurerer i parallelle og samtidige spor.

#### **Dissensus. At rumme det ekskluderede.**

Det 20. århundredes eksistentialister havde eksistensen og individets ansvar for sig selv som primær interesse, og denne gren af filosofien var fremherskende, mens modernismen parallelt dominerede litteraturen. I det 21. århundredes vestlige verden er individets og selvfremsættelsens udfordring ikke at tage sig selv alvorligt, men derimod at undgå at tage sig selv *for* alvorligt. Dette er en nøgtern konstatering i en tid, hvor man samtidig har dyrket ord som 'selvfremstilling' og 'performativitet' i beskæftigelsen med fx litteratur, og vel at mærke mens ord som 'konstruktion' og 'diskurs' har domineret beskrivelsen af, hvad der er foregået i menneskets forståelse af sig selv – Andkjær Olsen indleder således sin debutsamling *Lulus sange og taler* med udsagnet (som er det måske mest citerede stykke i forfatterskabet), om at "Jeg ville så gerne fortælle en historie / men jeg har ikke nogen. Panik" (Andkjær Olsen 2000: 7). I et interview i *Politiken* d. 10. februar 2009 siger digteren selv: "det er ikke,

fordi jeg ikke kan forstå et narrativt forløb, men selv har jeg ikke sans for det. Det er simpelthen ikke sådan jeg forstår verden. Jeg forstår den på nogle andre måder” (Hygum Sørensen 2009). Netop den sceneglade Lulu, der er mere interesseret i rampelyset end i reelt at vise ‘noget’ frem, får Birgitte Steffen Nielsen til i sin artikel i *Recession* at påpege, at ”Lulus [...] optræden er i mindre grad en stemme som tager tid, end en stemme, der gives tid” (Steffen Nielsen 2009: 89). Den kritiske holdning til navlepilleri synes at ligge latent i Andkjær Olsens forfatterskab. Selv et emne som *moderskabet*, som fylder endog rigtig meget i *Det 3. årtusindets hjerte*, og som kan siges at tage direkte udgangspunkt i subjektet selv, fordi det vedrører en førstepersonserfaring, står ikke alene som et *rent* tema i forfatterskabet, men indgår i en større forestilling om forbindelse og adskillelse på et niveau, der vedrører den måde, vi lever sammen med hinanden på – i direkte forhold mellem to eller flere mennesker, i lokale forhold og globalt. Dette ser man bl.a. i udsagnet om, at ”Alle kar er forbundne” (Andkjær Olsen 2012: 14), ”Sådan er vi forbundne kæder” (23) og pointen om, at ”VERDEN ER BABEL OG ELFEN” (25), dvs. at verden på én gang er spredning og samling. Man ser altså på mange måder forfatterskabets retoriske pointer eller måske lige frem dets poetik meget tydeligt i *Det 3. årtusindets hjerte*. Talen om det singulære er mulig, fordi det indgår i den større sammenhæng, den lille del er et element, en mise-en-abyme, i den store komposition, og verden består af den spredthed og polyfoni, som Babelstårnet repræsenterer, samtidig med at ingen tale om denne polyfoni ville være mulig, hvis ikke ”verden” også rummede en forestilling om den singularitet, som Elfenbenstårnet konnoterer. Tematisk bevæger Andkjær Olsen sig altså også i flere spor på én gang, hvad jeg har søgt at understrege i afsnittet om Andkjær Olsens retoriske poesi, men som altså også gælder den udsigelsesmæssige side af sagen. En bevidsthedskritik kan, i fænomenologisk forstand, dermed med god mening tage udgangspunkt i subjektets relation til kollektivet. Og her bliver den konkrete indfaldsvinkel til bevidsthedskritikken defineret af adjektivet *politisk* som et forhold mellem det, bevidstheden kan se og ikke se, og mellem det, der bliver talt om og ikke talt om, som det kommer til udtryk i den franske tænker Jacques Ranciéres filosofi.

Den konkrete relation mellem Ranciéres politisk-æstetiske filosofi og Ursula Andkjær Olsens forfatterskab henleder Stefan Kjerkegaard opmærksomheden på i sit endnu upublicerede kapitel om *Det 3. årtusindets hjerte*:

Selv samfundskritikken må udsættes for den altomfattende kritik, der ligger i poesien som modsprog [...] Et poetisk modsprog der hele tiden unddrager sig enhver bestemmelse, ethvert udgangspunkt, enhver konsensus, når den er ved at opstå, men som præcis i den unddragelse forsøger at levere eller snarere grave en til stadighed dybere kritik. / Med den franske filosof Jacques Ranciéres term ville man kunne kalde denne bevægelse for dissensus (Kjerkegaard 2014<sup>90</sup>: 3).

Og videre

Det er i mine øjne den dialektik, der gennemspilles på en række niveauer i *Det 3. årtusindets hjerte*, subjektet som fanget i et spil mellem autonomi og heteronomi, men ikke mindst et forsøg på at udspille logikken i den dialektik til fordel for noget andet, dvs. at påpege at den logik behøver man måske ikke at lade sig fange i, selvom den findes, overalt, og nu ikke længere som en politisk løsning, man vælger til, men snarere som en politisk løsning man vælger fra (5).

Jacques Rancière har forbilleder i tænkere som både Karl Marx, Louis Althusser og Michel Foucault og er selv først og fremmest kendt for sin forestilling om, at æstetik og politik er gensidigt afhængige størrelser. Således forstår han samspillet mellem politik og æstetik som en ”distribution af det sanselige” (”Partage du sensible” – ”The distribution of the sensible” in *The Politics of Aesthetics*, 2004 (2013)). Selve kernen i politik er måden hvorpå, det, som vi kan sanse, bliver fordelt; i samfundet og i verden. Martin Glaz Serup udfolder i *Relationel poesi*, 2013, sammenhængen mellem æstetik og politik hos Rancière med henvisning til ”The distribution of the sensible” (Rancière 2013):

Ifølge Ranciéres definitioner kan æstetik forstås som det system, der a priori bestemmer, hvad der repræsenterer sig selv eller er tilgængeligt for sanseerfaringen. Æstetik er en afgrænsning af tid og rum, af hvad der er synligt og usynligt, hvad der forstås som tale og støj. Politik drejer sig om, hvad der bliver set, og hvad der kan siges om det; omkring forståelsen af, hvem der har evnen til at se og til at tale, og om tiden og rummets egenskaber og muligheder (Serup 2013: 31-32).

---

<sup>90</sup> Stefan Kjerkegaard arbejder under overskriften *Intervention og iværksættelse. Det private og det affektive i litteratursystemet* bl.a. med Ursula Andkjær Olsens poetik, særligt i *Det 3. årtusindets hjerte*. Kapitlet figurerer nu under overskriften ”Affekt, politik, demokrati. Ursula Andkjær Olsens *Det 3. årtusindets hjerte*”. Flere af pointerne findes også i ”*Det 3. årtusindets poesi*” i *Spring* vol- 34 (Kjerkegaard 2013: 18-37)

Politik drejer sig altså for Ranciére ikke om, hvad der er rigtigt og forkert, da denne skelnen hviler på en konsensus om, hvad netop det rigtige og forkerte er. Når det sanselige, det vi kan høre og se, bliver genstand for politik, drejer det sig i stedet om, hvem, der taler, og hvem, der har evnen til at tale og blive hørt. Et andet centralt begreb hos Ranciére er, som Kjerkegaard er inde på i ovenstående citat, *dissensus*, som dybest set skal ses som essensen af politik. I *La Méésentente: Politique et philosophie*, 1995 (Eng: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, 2010) lancerer Ranciére begrebet om The Police eller politilogikken, som skal ses som modsætningen til begrebet om politik. For Ranciére handler politik ganske overordnet om at skabe rum for *dissens*, hvor de inkluderede (magten) og de ekskluderede (dem, der ikke kan tale deres egen sag) kan forenes, mens politilogikken i højere grad gælder forestillingen om konsensus, om rigtigt og forkert, om hvad man kan tale om og ikke tale om, og om hvem, der skal høres og ikke høres. Det er altså tanken hos Ranciére, at så snart man har konsensus om forskelle i samfund, er der ikke nogen mulighed for at bryde med disse forhold. Ranciéres dissensusbegreb giver fine perspektiver i Andkjær Olsens forfatterskab, fordi det på mange måder dækker den måde at anskue samfundet på, som hun også arbejder med.

### Mig, vi, de, os, dem og man.

Kommer der ligefrem en politisk holdning til udtryk hos Andkjær Olsen? *Atlas over buller i verden* er på mange måder ét langt politisk statement. Eller sagt med Ranciére, så bliver bogen endnu tydeligere i sin holdning, hvis man medtænker dissensusbegrebet og dets forestilling om inkludering af det ekskluderede. Afsnittet ”SYNDFLODER” i *Atlas over buller i verden* er et af de steder, der viser dette.

Vi kan sejle vores egen sø. Det er der  
flere der kan og hvor er det så om  
vi må spørge?

Den kommer nu: menneskehavet  
er menneskehavets største fjende.

Menneskehavet slår mod klippen

Vi vander hver vor egen

blomst vi græder hver i sin  
tallerken vi synger hver  
med sit næb vi forstår det  
ikke. Vi har ikke noget  
til fælles. Vi er ikke  
i samme sø vi vil ikke  
med samme båd vi  
har hver vores egen  
og den hedder mig  
mig og mig (Andkjær Olsen 2003: 34)

Citatet tager åbenlyst udgangspunkt i idiomet at ”sejle sin egen sø”. At sejle sin egen sø betyder som bekendt at være overladt til sig selv i en alt andet end frisættende betydning. Søen i ordsproget er afgrænset, afsides og tillægges retorisk betydningen ‘noget man tager afstand fra’. Når man siger, at ”nu kan han/hun/du sejle sin/din egen sø” bruger man ordsproget til at lægge hierarkisk afstand til ‘den sejlede’. Den, der ‘sejler sin egen sø’ tillægges en frihed til at navigere i denne ‘sø’, som vedkommende hverken har brug for eller måske ligefrem kompetence til, og det impliceres, at det findes der ingen nåde for – det er ikke den sejlandes eget valg at sejle sin egen sø – valget tages af den, der laver den sproglige talehandling. I dette tekststykke af Andkjær Olsen er vi’et derimod subjekt i sætningen. Et subjekt siger normalt ikke, at ”så sejlede jeg lige min egen sø” i betydningen ”så tog jeg ansvaret selv”, men siger derimod ”så kunne jeg sejle min egen sø” i betydningen ”så var jeg overladt til mig selv”. At sende nogen ud at sejle alene rundt i deres egen sø er i idiomets betydning en illokutionær sproghandling, en straf, som følges med en implicit kritik. Det er derfor ganske bemærkelsesværdigt, at Andkjær Olsen i dette citat bruger pronominet ‘vi’. ‘Vi’ betyder i dette citat stort set det samme som ‘man’, som er et pronomen, der implicerer inklusion og eksklusion på én gang, præcis som Ranciéres dissensusbegreb, der skal forstås demokratisk, som en inklusion af det ekskluderede. Den fjerne sø bliver med et linjeskift til hav, dvs. menneskehavet. ‘Havet’ er modsat ‘søen’ ikke afgrænset, det er

tværtimod altopslugende og ikke til at slippe væk fra; man kan drukne i det. I tekststykket bruges pronominet 'vi', når der er tale om "søen", mens menneskehavet, som altså faktisk også er 'søen', man kan sejle i, ikke omtales med et pronomen. (Her er teknisk set tale om en metafor for metaforen). Menneskehavet sluger 'vi'et' på samme måde, som man kan drukne i det virkelige hav – 'vi' er ude af kontrol; menneskehavet, (dvs. vi), er menneskehavets, (dvs. vores) egen største fjende. Sagt med andre ord indledes i dette tekststykke en selvkritik, som endnu ikke har en rettedhed mod noget konkret.

Kritik kan som udgangspunkt nedtones, fordi kritikeren altid kan tilskrives et motiv til kritikken, den er farvet. Men selvkritik rammer hårdere end kritik. Den er umulig at eliminere, fordi den er både mål og middel. Når citatet derfor bruger 'vi' og omfatter 'alle' (søen) i et 'man' (havet), bliver kritikken umulig at tilbagevise og afvise. I citatet står videre, at "Vi er ikke / i samme sø vi vil ikke / med samme båd vi / har hver vores egen / og den hedder mig / mig og mig". "Vi og os" er altså oversætteligt med "jeg og mig" i begrebet *man*, som også inkluderer både "vi og jeg". Citatet er som sagt en kritik af den måde, mennesker i de privilegerede samfund lever med illusionen om et "vi", som i realiteten betyder, at der altid er tale om et "mig". Problemet er det punkt, hvor denne forestilling om den enkeltes placering i kollektivet, opnår status af konsensus; Når alle sætter sig selv (mig) før vi'et, bliver det svært at tale om betydningen af et 'vi', selvom ordet er i brug. Det hævdes i citatet, at det er den almene forståelse, at det at sætte "mig" før "vi" er almindelig anerkendt; At "jeg" faktisk er "vi" for sådan tænker alle, og så er det jo ok, fordi der er konsensus om det. 'Man' er den kollektive norm, 'man' overholder som anerkendelse og accept af kollektivet. Eksistentialfænomenologen Martin Heidegger præciserer:

Tilstedeværens hvem er ikke denne eller hin, ikke én selv og ikke nogle og ikke summen af alle. Dette "hvem" er neutrummet, "*man*'et" [...] Afstandsfokusering, gennemsnitlighed og udjævning konstituerer som *man*'ets væremåder det, vi kender som "offentligheden". Denne regulerer i første omgang enhver verdens- og tilstedeværelsesudlægning og har overalt retten på sin side. [...] Enhver er den anden, og ingen er sig selv. *Man*'et, hvormed spørgsmålet vedrørende tilstedeværens hvem er blevet besvaret, er det ingen, som al tilstedeværen i dens væren blandt hverandre på forhånd allerede har udleveret sig til. (Heidegger 2007: 153-54)



Man'et er altså hverken 'jeg' eller 'vi', men det begreb hvormed vi forstår os selv i relation til såvel den anden som de andre – det er den *norm*, vi udleverer os selv til uden at kunne artikulere præcis, hvad der gælder for den. Med tanke på Ranciéres brug af ordet politik som essensen af demokratiet, hvor det ekskluderede inkluderes, er det derfor ikke svært at oversætte det citerede tekststykke om at sejle sin egen båd ind i en konkret kontekst. Her må det understreges, at selve teksten faktisk ikke er metaforisk, men derimod mere konkret, end man umiddelbart skulle tro. Tekststykket har meget direkte karakter af kritik af den liberale tankegang, der i 00erne har præget Europa, hvor mennesket forstås som ansvarligt for sin egen lykke og ikke mindst den kritiserede liberalisme, som i tillæg hertil ikke opfatter den enkelte som ansvarlig for andre end sig selv. Der er ikke tale om den klassiske og frisættende liberalisme og dens forestilling om, at ethvert menneske er stærkt og frit, men om dén liberalisme, der ikke kan se behovet for fællesskabet (fx velfærdssamfundet) og derimod dyrker det menneskesyn, som er nødt til at placere 'den anden' i en afsides sø, for at denne selv kan sejle sin båd – idiomet vendes altså semantisk på hovedet, når der ikke er tale om at blive ekskluderet af fællesskabet, men i stedet om at frasige sig fællesskabet og have en forestilling om, at det er bedst, hvis 'vi' først og fremmest betyder 'jeg'. Teksten siger, at sådan er 'vi' alle sammen, og at 'vi' derfor alle drukner i havet, eller sagt på en anden måde; som kollektiv drukner vi i os selv. Det 'Vi', der taler i tekststykket inkluderer altså 'mig'et' i båden i de forhold, som kritiseres.

Der arbejdes i "Syndfloder" meget bevidst og præcist med pronominer. Forholdet mellem os og dem og vi og jeg virker fænomenologisk sådan, at det er relativt nemt at overtage tekstens bevidsthed, som Poulet taler om, i og med at 'vi'ets' bliven til 'man' også inkluderer læseren. Holdningen i teksten bliver ikke desto mindre aktuel på det sted, hvor der refereres realhistorisk til terrorangrebet på World Trade Center, 11. september, 2001:

Det gælder om ikke at falde til ro.

for så kommer de bare og

den går ikke vi må for  
alt i verden ikke falde til  
ro for så falder vi og vi falder  
og falder og man kan dø  
af det og de andre falder ud  
fra høje huse man ser det  
på skærmen og de falder  
og det er slut med dem  
og med os  
På den ene side  
er der dem på  
den anden side  
er der de andre (Andkjær Olsen 2003: 39).

Forholdet mellem ”dem og os” som er en direkte henvisning til Præsident Bushs legendariske oneliner<sup>91</sup> i den forbindelse, ”Either your’re with us [...] or you’re with the enemy, there’s no in between”<sup>92</sup>, viser altså en bevidsthed, hvor skismaet mellem jeg, vi og dem bliver prekært. Andkjær Olsen forskyder Bushs udsagn ved at sige, at når vi taler om ‘os og dem’, er der kun ‘dem’, fordi man ved talen om ”os og dem” eliminerer essensen af ‘vi’et’. Forestillingen om ”os og dem” eliminerer derfor den nævnte dissensus. Tænker man i dissens, vil man inkludere alt det, man ikke selv er, ‘det’ eller ‘dem’ man ikke er enig med eller deler værdifællesskab med. Det egentlige ‘vi’ inkluderer ifølge teksten også ‘dem’.

For hvad omfatter vi’et? Der er i denne tekst ingen dømmende afstandtagen til ‘dem’, men derimod en selvkritik, der rammer den forestilling ‘vi’et’ har, nemlig det, der ekskluderer dem, der ikke vil være ‘vi’

---

<sup>91</sup> Som også Pia Juul benytter sig af, dog på en mindre tydelig måde. Se kapitel om Juul og teksten ”Min onkel var soldat” fra *Avuncular*, 2014, s. 25)

<sup>92</sup> Tale af 6. november 2001, se fx Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=-23kmhc3P8U>. Citatet er i øvrigt også en intertekstuel reference til Matthæusevangeliet: Den der ikke er med mig, er imod mig, og den der ikke samler med mig, spreder” (Kap. 12, vers. 39).

på 'vores' præmisser. Tekstens holdning kan sålæggelse udlægges i den retning, at det er nemt at være et vi, når 'vi' selv må bestemme, hvem dette 'vi' skal inkludere.

### Man taber hinanden

I diskussionen af subjekt og bevidsthed i Andkjær Olsens forfatterskab må man også berøre det egentligt subjektive jeg, da pronominet 'jeg' bruges ganske ofte i forfatterskabets digtbøger. Med det subjektive jeg mener jeg det jeg, der kun forholder sig til sig selv og altså ikke til kollektivet. Jeg vil ikke bruge plads på at argumentere for forfatterskabets forskel til – eller lighed med centrallyrikken, men blot vise, hvordan det litterære subjekt viser sig hos Andkjær Olsen.

Kapitlet "Så lykke og lyse nætter. Måske" i *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, 2005, handler til en begyndelse om skygger og lys, og indledende bedyres det, at "Til ethvert træ hører en skygge" (Andkjær Olsen 2005: 125). Siden bliver forholdet mellem to 'parter' beskrevet gennem det føromtalt 'man'. Her bruges man'et til at beskrive den karakter af rutinemæssighed, som mødet mellem to mennesker har:

Man taber hinanden  
ved overrækkelsen

Det er ikke hændernes  
uomtvistelighed det er det at de  
trækker sig tilbage. Nej. Frem. Nej.  
Tilbage. Og man ved ikke hvor man har dem.

\*

Og så står man igen med et

ben i hver grøft

[...]

Alting har mindst to

sider og det er så

der man får

fingrene i

klemme (Andkjær Olsen 2005: 129).

Mødet mellem to mennesker beskrives altså ikke fra indersiden af det ene subjekt, som det så ofte gør sig gældende i litteratur og ikke mindst poesi. Her ses derimod en tekstbevidsthed, der forsøger at tage udgangspunkt i, at der altid er to subjekter i mødet, to virkeligheder og to sandheder. Der tages ikke udgangspunkt i førstepersonsoplevelsen, som ofte er meget stærk i forelskelsen, men i hvordan to bevidstheder kan opleve den samme situation helt forskelligt, og hvordan denne situation derfor er yderst skrøbelig. ”Set udefra. Man er så uransagelige veje. Set indefra. Man er så håndgribelig. / Man er så nem at fange” (130). Her demonstreres normen i subjektiviteten gennem man’et. Der slås endnu engang en ubrydelig kreds om bevidstheden, som du’et ikke kan overskride, og det beskrives, hvordan dette gælder for begge parter, dvs. hvordan oplevelsen af det at være et subjekt er ens for alle på trods af, at man faktisk reelt ikke kan dele erfaringen af det med den anden. Dette stemmer ganske godt overens med Sartres blikanalyse – at den enkelte bliver til og konstitueres som eksistens i mødet med og erfaringen af afstanden til den anden. Dette er ikke en *særlig* oplevelse for det enkelte individ, men derimod den helt grundlæggende konstituering af at være et jeg, et subjekt med afstand til den anden og det andet. Det er også dét, der et par sider længere fremme hedder, at ”Du er en ting, og ligesom andre ting har du evnen til at blive monstrøs, når du ikke er i brug. Når jeg pludselig vender mig om og ser dig. Og du ikke er min. Længere” (133).

### At gå op i sin almenhed

*Skønheden hænger på træerne*, 2006, er i forhold til både *Lulus sange og taler*, *Atlas over huller i verden* og *Ægteskabet mellem vejen og udvejen* nærmest episk i sit udtryk. Her er jegeksistentialet uforholdsmæssigt tydeligt. Det er, som jeg viste i forrige kapitel, et træk ved Andkjær Olsens poesi, at den taler i flere spor på én gang. Således er *Skønheden hænger på træerne* en bog, som berører ekstremt mange forskellige forhold, fuldstændig som de andre i forfatterskabet, men den er alligevel på mange måder mere sammenhængende og består i højere grad af et fremadskridende forløb end de tidligere bøger.

Afslutningsvis vil jeg altså berøre nogle aspekter af subjektets forhold til omverdenen, som igen ligger tæt op af den kritik af samfundsordenen, som tidligere blev berørt.

Bogen indledes med fragmentet ”Når man / en gang har / forladt sit udspring” (Andkjær 2006: 7), som gentages mange gange i løbet af bogen, fx på side 11, 47, 54 og 73. Der er endvidere tale om en linje der, som jeg nævnte tidligere, også kommenterer forfatterskabets debut, *Lulus sange og taler*, 2001, som har Ursula Ursprung i én af hovedrollerne. På første tekstsider i *Skønheden hænger på træerne* efterfølges linjen af ”Min alt for beredvillige / personlighed blev / sandsynligvis grundlagt / dengang” (7). Det første kapitel i bogen består af seks nummererede afsnit, og heri tales gennemgående til et ’I/er’. Der tales endvidere om, at ”Det / ligner næsten et / system” (9), og *afskeden* er et gennemgående tema, som det fx ses i ”jeg skal undlade at / gøre mig blot / overfladisk bekendt med / indholdet før jeg smider jer. For at jeg / bedre kan sige / farvel” (12) og ”Jeg var / tydeligvis / ikke på højde med / afskedssituationen” (14), som fortsætter med, at ”jeg kan næsten / identificere mig / med jer. Men det er nok / ikke hensigtsmæssigt. // Jeg fik ikke kvalt jer / ordentligt jeg fik / ikke skåret jer / af” (15). Ét er, at der tydeligvis er tale om et jeg, der forsøger at løsrive sig fra ’nogen’(eller nogle?), og at disse ’nogen’ er temmelig svære at bestemme, ikke mindst fordi de så konsekvent tiltales i flertal, mens udspringet benævnes i ental. Endelig siger jeg’et ”Jeg kunne måske / håbe på at blive / genfødt uden / jer”, og det giver således læseren af dette første kapitel styrke til at antage, at der er tale om alle de forhold, jeget synes at have udviklet sig væk fra; alle de jeger, det synes, det er færdigt med at være: ”Jeg giver/ afkald på jeres / tvivlsomme selskab. // Jeg vil stå som en bar / gren. I vassen” (27). Med den meget omtalte afskedssituation i *Skønheden hænger på træerne* er der altså tale om en form for udvikling hen mod noget *andet*.

Bogen indeholder desuden et vokabular, der søger bevidst mod at modarbejde den skønhed, der ’hænger’ i titlen. Jeget udbryder fx ”Her er så / kommunalt” på side 8, og der tales om, at ”Jeg kan / tydeligt høre ordet/ fødevarekontrol. / Jeg kan høre ordet / garanti men det er en // glas klar / løgn” (32). Der figurerer et sprogspor i bogen, som søger at tage afstand fra det menneskelige, og som

dermed også repræsenterer noget, man kan tage afstand fra. ”**Man kunne få den / mistanke at jeg / bare var på udkig efter en // undskyldning for at komme/ væk** [...] Den ide var et / led i/ handlingsplanen. Jeg er / stadig ikke alene ” (30). Ordet ”handlingsplanen” konnoterer, ligesom ordet ”kommunalt”, essensen af det, der er bureaukratisk. Dette handler altså ikke om selvkritik, der er ikke tale om det ”vi”, der blev problematiseret i *Atlas over buller i verden*, men om et jeg over for nogle andre. Her er tale om en utvetydig kritik, og der gives atter en bredside: ”Jeres inkompetence på / tænkningens områder har vist sig // netop at være jeres / styrke” (31). I et parallelt spor til opgøret med det subjektive udspring finder man altså kritikken af den del af det fælles, som involverer ensretning og mangel på abstraktion. Her er tale om kritik af den del af fællesskabet og ‘vi’et’, som repræsenterer bureaukratiet. Hvis man igen skulle trække på Ranciéres dissensusbegreb, kunne man sige, at der er tale om en kritik af – og et opgør med den form for system, der ikke tillader abstraktion og tænkning, og som derfor aldrig kan inkludere det fremmede, det andet, ‘dem’. Hvis man skal føre de to spor i teksten sammen, som er knyttet sammen i talen til et ‘I’, kan man sige, at der er tale om en kritik af den tænkning, som sætter det lukkede system før den åbne ide; Den tænkning, som ikke tillader den enkelte i det store fællesskab at blive en anden, fordi det så ikke harmonerer med systemet. Det er tekstens holdning, at bureaukratiet og systemet måske er den største fjende. Det er meget værre end ‘dem’, der angriber os, fordi det ikke tillader os at forstå det, der ligger uden for vores eget system. Systemet nægter den enkelte at forlade sit udspring, og det er et problem, når man faktisk allerede *har* forladt det. Til sidst i det første kapitel melder jeget om den forandring, der findes på den anden side af afskeden: ”Jeg er kommet derhen hvor jeg / elsker ting jeg ikke har / tillid til. // Herhen // Hvor jeg elsker jer. Jeg ved det lyder / usandsynligt” (49-50). Man møder altså i det første kapitel af *Skønheden hænger på træerne* en vekslen mellem en afstandtagen fra en bestemt udgave af omverdenen, som jeget ikke kan forene sig med, og en afstandtagen fra en mængde, som jeget både er en del af og forsøger at løsrive sig fra.

Således forandret bevæger jeget sig videre til i de følgende afsnit at inkludere et du, at tale til et du. Kapitlet ”Grøn” kredser også om en afsked, som ikke handler om noget, man vil væk fra, men derimod en afsked med et du, som jeget ikke vil slippe:

Kilder til  
falde i næsegrus og  
græs.

Klart

Det er  
ikke nødvendigt at  
sige det. Det er  
nødvendigt

at hviske det.

Det er derfor de  
løber på dig.

Ja

Det er derfor de  
er hos dig.

Men du er  
væk og jeg er  
ude. Ja. (57).

Tekstuddraget her arbejder med en snylteform, der knytter sig til Grundtvig-salmen ”Alle mine kilder skal være hos dig”, 1856 (Den Danske Salmebog, nr. 441). Der er ganske tydeligt tale om endnu en afsked, denne gang med ‘den anden’, med duet. På trods af afstanden er ”mine kilder” hos du’et, dvs. jeget er hos du’et uden reelt at være det. Der er igen tale om arbejdet med subjektets egen konstituering, og her om et jeg, der ganske klart har bevæget sig over grænsen og adskillelsen til den anden: ”Du er her / ikke. Det vil / sige du er / over det / hele. Stjernere hyldere mere / kilde. Mere øst og /vest.” (64-65). Der er på dette sted ganske tydeligt tale om en anden form for du end den elskede. Her indskrives Andkjær Olsen en ny form, idet hun adjektiviserer substantiver til komparativ og således også sprogligt overskrider den grænse, hun helt tydeligt arbejder med her mellem jeg og du, dvs. mellem subjekt og objekt. På mange måder kan man knytte lige præcis forsøget på at konstituere sig selv som subjekt i en kaotisk virkelighed sammen i udsagnet ”At gå op i sin / almenhed”, som der står på side 174. Her flyttes igen en grænse. Det er således klart, at jeget ikke blot konstituerer sig i forhold til en social virkelighed, men at der netop hér leges med tanken om en metafysisk orden, der ligger uden for de normalt definerede grænser. Derfor er det næppe tilfældigt, at der her trækkes på en Grundtvig-salme. Her tales altså om en helt anden *almenhed* end den, der er konsensus om i det sociale fællesskab. Det er tydeligvis ikke uproblematisk for jeget at lade sine kilder være hos én, som er væk, og det viser en stor tvivl, splittelse og måske ligefrem fortvivlelse hos jeget. Til forskel fra fx *Ægteskabet mellem vejen og udvejen* arbejdes der i *Skønheden hænger på træerne* ikke med et ”Ja. Nej” men altså kun med et ja. Det viser et jeg, der *også* forsøger at skabe orden og konstans i forhold, det ikke kan kontrollere.

Almenhed gælder altså ikke bare det sociale ‘man’. Afskeden, overskridelsen og kildeudspringet, dvs. oprindeligheden, vedrører således endnu en vinkel i subjektets erfaring. Det handler hér ikke så meget om at finde sig selv som subjekt i det store kollektiv som individualiseret og psykologisk væsen, men om antydningen af, at tilværelsens orden *også* ligger uden for det bureaukratiske system, hvad enten man så kalder denne orden for ‘natur’, ‘kosmos’ eller ‘metafysik’. Dette er ikke et tydeligt og dominerende spor hos Andkjær Olsen, men det findes.



Der hævdes ingeniunde andet hos Andkjær Olsen, end at den vigtigste erfaring et subjekt kan gøre sig, er, at det er en del af alle sine mange omverdener, og at det forstår sig selv i sammenhæng med den kontekst, det indgår i. En anden tydelig pointe er, at Andkjær Olsens lyrik *også* er svær at skille ad i de to spor, jeg arbejder med i denne afhandling, dvs. hvordan hendes retoriske greb også griber ind i den indholdsmæssige og tematiske del af teksten og omvendt.

### Opsamling

Foruden de mange stemmerepræsentationer er der i Andkjær Olsens lyrik en gennemgående beskæftigelse med subjektets relation til fællesskabet eller kollektivet, som siger meget om den bevidsthed, forfatterskabet præsenterer. Dels er der en kritisk politisk holdning i disse tekster, som diskuterer, hvordan vi lever med hinanden i verden omkring årtusindeskiftet, og som ikke fornægter, at mennesker i høj grad formes og påvirkes af den omverden, de selv påvirker. Forfatterskabets interesse for forholdet mellem subjektet og kollektivet spejler en bevidsthed i teksten omkring subjektet, både hvad angår dets rolle i forhold til kollektivet og dets egen manifestation. Jeget eller subjektet kan ikke siges at være forbundet med relativisme hos Andkjær Olsen. Det er forfatterskabets *holdning*, at forudsætningen for at være et menneske, der er præget af alle de diskurser, det indgår i, er, at der nødvendigvis må stå et stærkt og fast forankret subjekt i midten af det hele. I denne sammenhæng er subjektet lig med et 'jeg', og dette jeg kan se ud på et utal af forskellige måder, tale med et utal af stemmer og låne sin bevidsthed ud. At træde i karakter som subjekt eller som eksistens, som det hævdes i *Skønheden hænger på træerne*, handler gennemgående om at konstituere sig selv i en afgrænsning til den anden, til et du eller til det andet, dvs. alt det man ikke vil være eller kan lide, som også er en del af én, som Andkjær Olsen viser det med sit polyfone stemmehav. Dette kan være svært nok, når man ikke selv er sikker på, hvor grænsen går, hvad man egentlig mener og synes, og hvad man er en del af og ikke en del af. Det er i høj grad en udfordring for subjektet omkring årtusindeskiftet.

Sproget er med stemmen spændt mellem individ og kollektivitet forstået som den, der taler (individ) over for dem, der tales til (kollektivet), men også som det kollektiv, individet er en del af. Med

forestillingen om teksten som henvendelse kan kollektivet både forstås som læseren og som det omgivende samfund, som forfatterskabet ofte fremsætter kommentarer til og overvejelser over.

Der er ingen tvivl om, at Ursula Andkjær Olsens forfatterskab efterhånden (i skrivende stund er *Det 3. årtusindets hjerte*, 2012, den seneste bog) er ved at antage monstrøs karakter. Forfatterskabet består kvantitativt af meget tekst i betragtning af, at det hører til i den lyriske genre. I dette kapitel er jeg selvsagt ikke kommet rundt om det hele, men har forsøgt at fokusere på de spor, afhandlingen bevæger sig i, dvs. sprog og subjekt. Det står ganske klart, at som det ofte er med analyser af litteratur og ikke mindst lyrik, kan det være problematisk at skille form og indhold fra hinanden. Selvfølgelig hænger Andkjær Olsens kompositionelle struktur og måde at sætte sine bøger sammen på nært sammen med den mangel på centrum og total sammenhæng, man møder på det indholdsmæssige plan.

# Kapitel 5. Sammenfatning, diskussion og outro

## Sammenfatning

Jeg har igennem kapitel 2, 3 og 4 læst Pia Juuls, Mette Moestrups og Ursula Andkjær Olsens lyriske forfatterskaber hhv. *bevidsthedskritiske*, dvs. hhv. med fokus på den bevidsthed, der kommer til udtryk i teksten, hhv. *retoriske*, dvs. først og fremmest med fokus på forfatterskabets sprogforvaltning, med henblik på at vise sproglige og retoriske ligheder mellem forfatterskaberne. I dette kapitel vil jeg kort sammenholde hovedpunkterne i analyserne og diskutere, om de tendenser, jeg har påpeget i analysekapitlerne, bør tildeles en litteraturhistorisk betydning.

Jeg har i analysekapitlerne placeret de retoriske læsninger før de bevidsthedskritiske, da det er oplagt at bevæge sig fra mikrostrukturen til makrostrukturen i disse meget sprogligt fokuserede tekster, mens den fænomenologiske teori stod før teorien om dekonstruktion i kapitel 1 af historiske og kronologiske årsager. Jeg mener, at mit primære forskningsresultat viser sig i de retoriske læsninger, fordi det er hér der er tale om en tendens, hvilket også vil fremgå af denne diskussion. Først en sammenbindende opsamling.

### De retoriske læsninger

Kapitlet ”Tekstens blinde punkt. Pia Juuls forfatterskab læst retorisk” har grundlæggende fokus på begrebet om *tekstens blinde punkt* i Pia Juuls forfatterskab, som i første omgang er påpeget af Marianne Stidsen i forfatterskabsportrættet ”Pia Juul”, 2000, og som jeg her videreudvikler specifikt til brug i læsningen af Juuls forfatterskab. Begrebet består fx i sprogets skævvridning af sammenføjnngen af betegner og betegnet, og i et misforhold mellem grammatik og semantik, som gør det meget tydeligt, hvordan sætningssammenbruddet hører blandt Juuls væsentlige lyriske greb. Det ses fx i en sætning som ”Udsigten hedder havet” (Juul: 1989). Tekstens blinde punkt kan også henvise til et forhold, som er umuligt at afdække inden for tekstens ramme – samtidig med at teksten meget tydeligt ansporer læserens nysgerrighed. Tekstens blinde punkt findes netop dér, hvor teksten så at sige er umulig at læse,

hvor sproget ikke er semantisk *meningsfuldt* og grammatisk *sammenhængende*. Et eksempel på et blindt punkt i forfatterskabet er rævens gøen i *Helt i skoven*, 2005, hvor jeget spørger: ”Ræven gøer / Månen er ny / Ræven gøer / Hvad siger den? / Siger den noget? Til Mig?” (Juul 2005: 13). Det blinde punkt findes her i spørgsmålet om, hvad ræven egentlig siger, for det kan vi ikke få at vide. Det vedrører altså tekstens grad af uafgørlighed. Andre motiver i forfatterskabet, som viser det blinde punkt, er, foruden ræven, motiver som onklen og løftet, lige som jeg igennem en læsning af et fragment fra *Helt i skoven*, 2005, viser hvordan Juul bruger begrebet *drøm* retorisk. Igennem teksten om, hvordan jeget holdt digtersalon på Hotel du Nord og mødte en dværg i en drøm, viser Juul, hvordan sproget kan skabe en tekstlig realitet. Her fluktuerer uafgørlighedspunktet mellem virkelighed (Hotel du Nord) og drøm (dværgen i toget), og jeg argumenterer for, hvordan teksten her benytter sig af retoriske virkemidler i sin sidestilling af virkelighed og drøm.

Mette Moestrups forfatterskab er lige så retorisk markant som Juuls, som jeg viser i kapitlet ”Tekstens flersporede strategi. Mette Moestrups forfatterskab læst retorisk”. Først viser jeg gennem afhandlingens titeltekst fra *DØ, LØGN, DØ*, 2012, hvordan Moestrups sprogforvaltning på mange måder ligger i forlængelse af Pia Juuls. Teksten ”II. STILL BEAUTIFUL, BUT NOT AS BEAUTIFUL” fremsætter begrebet om ”Det blinde punkt på din retina”. Det blinde punkt i O’et, som ligner et øje, kan nærmest poetologisk læses som en pointe om, at et fokus altid kræver udeladelse af det, man *ikke* fokuserer på. Dette bliver også klart, når man som læser konkret udfører den gimmick, der opfordres til i teksten, hvor læseren med sit fokus på det ene O oplever på egen krop, hvordan det andet O forsvinder. Jeg viser i øvrigt, hvordan ordet ”O’er”, udtalt hurtigt lyder som ordet ”ord”, og hvordan det er parallelt med begrebet ”sådan” hos Juul, i det berømte digt om onkel Hector i *sagde jeg siger jeg*: ”Desuden gjorde han altid / sådan med hånden / sådan” (Juul 1999: 8). Moestrup har en højere grad af virkelighedsforankring end Juul i sine tekster. Det blinde punkt hos Juul, som fx findes i sætningssammenbruddet, er anderledes hos Moestrup og består i stedet af det, jeg kalder *tekstens flersporede strategi*, hvor der så at sige er to eller flere tekster tilstede samtidig. Det tydeligste eksempel

findes i *kingsize*, hvor Moestrups fragmentserie ”Sandt / Falsk I, II, II” fremsætter en række udsagn, som, afhængigt af hvordan de læses, både kan siges at være sande og falske. Eksempler som ”Der er en etymologisk sammenhæng mellem love på dansk og love på engelsk, som ligger til baggrund for 24-års reglen” og ”Blåøjethed er en slags racisme” viser denne pointe. Jeg påpeger, hvordan tekstens dobbelte spor består i hhv. en poetisk *opløsende* strategi og en poetisk *opretholdende* strategi.

Endelig undersøger jeg Ursula Andkjær Olsens sprogforvaltning i delkapitlet ”Kompositioner af sprog. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst retorisk”. Hvor det er muligt at pege på konkrete fællestræk, fx hvad angår begrebet om det blinde punkt i den lyriske sprogforvaltning hos Juul og Moestrup, er det en lidt anden sag med Andkjær Olsens forfatterskab. Andkjær Olsens forfatterskab er i øvrigt det kvantitativt største af de tre og måske også det teknisk mest sammenhængende. Dette beror på den iagttagelse, at Andkjær Olsens lyriske udgivelser udgør én stor komposition af mindre elementer (de særskilte udgivelser) og strukturerer sig om gentagne sproglige principper og mønstre.

Jeg tager udgangspunkt i Andkjær Olsens egne musikteoretiske overvejelser i afhandlingen *Hver med sit næb*, 2004, og viser de retoriske træk gennem de begreber, hun selv introducerer i forbindelse med Pelle Gudmundsen-Holmgreens musikalske kompositioner. Dette drejer om sig om begreber som *lyd*, *stemme*, *ting*, *situation* og *henvendelse*. Det blinde punkt findes ikke hos Andkjær Olsen på samme måde, som hos Juul og Moestrup, men *det dobbelte spor*, som jeg viser hos Moestrup, kan også siges at findes hos Andkjær Olsen i tekstens grad af uafgørlighed. Dette konkretiserer sig fx i begrebet om tingen i teksten, som især er tydelig i forfatterskabets meget hyppige brug af snylteformer. Også Andkjær Olsen benytter sig af et greb, der ikke tillader læseren at afgøre, hvad der egentlig står i teksten, fordi den betyder flere ting på én gang. Dette kommer fx til udtryk i brugen af ordet ”alt” og i formuleringen af, at ”sproget har et ord for Alt”, der jo med de to betydninger, man kan udlede, negerer sig selv i en dobbeltholdning. Ligeledes kommer det til udtryk i Andkjær Olsens brug af begrebet ”løgn” i ”Løgnens træer” i

*Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, 2005. Jeg læser altså den sproglige side af Andkjær Olsens forfatterskab som en balance mellem det bogstavelige og det retoriske niveau.

Det interessante ved sammenholdningen af disse tre analyser af forfatterskabernes sprogforvaltning og retoricitet, er, at de alle har deres særlige tekstlige repræsentation af ustabilitet og uafgørlighed, som ikke må forveksles med blot og bar nonsens, men som vedrører tekstens egen ageren. Hos Juul er det *Tekstens blinde punkt*, hos Moestrup kommer det til udtryk i *Tekstens flersporede strategi*, og hos Andkjær Olsen er den flersporede strategi også til stede, mens hun samtidig opererer med et begreb som *Den tekstlige ting*.

### De bevidsthedskritiske læsninger

Jeg viser i delkapitlet ”Temporalitet og erindring. Pia Juuls forfatterskab læst bevidsthedskritisk”, hvordan *erindringen* spiller en mere markant og væsentlig rolle i Pia Juuls lyrik, end kritikken før har ofret opmærksomhed. Fra i debuten *levende og lukket*, 1985, og til og med *Forgjort*, 1989, at beskæftige sig med krop, seksualitet og pubertet, fokuserer det lyriske forfatterskab efter *sagde jeg siger jeg*, 1999, gradvist mere og mere (og på forskellig vis) på kollektivet. Dette kommer til udtryk gennem *narrativisering*, bl.a. i gåden om mordet på Peter Jyde (*Helt i skoven*, 2005) og *historisering*, som bl.a. kommer til udtryk i den kollektive erindring af et emne som Tysklands historie (*Radioteateret*, 2010). Erindringsmotivet åbner i øvrigt for en anden markant vinkel, nemlig barnets perspektiv, som også er repræsenteret, ikke mindst i *Helt i skoven*, 2005. Onkelmotivet er, som jeg har søgt at beskrive i de retoriske læsninger, først og fremmest et retorisk greb om ”det onklede”, men som bevidsthedsrepræsentation er adjektivet også dækkende. *Avuncular*, 2014, er ikke beskrivelsen af én specifik onkel, men er så at sige et tværsnit af alle de onkler og onkelbegreber, jeget kan komme i tanker om.

Erindring, drøm og rekonstruktion er gennemgående begreber i Juuls lyriske tekster, som gør temporalitet til et nærliggende ord, at hæfte på forfatterskabet. Den overordnede konklusion på den bevidsthedskritiske læsning af Pia Juuls lyrik, er, at det er en svær manøvre at gennemføre disse analyser.

Der er ganske enkelt ikke ret meget om verden i Pia Juuls tekster, og det er svært at få ”skovlen under hende” rent tematisk – de bevidsthedskritiske analyser er ganske vist ikke primært tematiske, men den meget høje grad af retoricitet går så at sige ud over tekstens referenceramme. Denne konstatering tilskrives den tegnskepsis, der præger forfatterskabets sprogforvaltning.

Jeg viser i delkapitlet ”Kom igen, girl, tænk kingsize. Mette Moestrups forfatterskab læst bevidsthedskritisk”, hvordan Mette Moestrups digtsamlinger efter debuten *Tatoveringer*, 1998, kredser om kønskritik og hvidhedskritik. I ”Eventyret om mig”, *Golden Delicious*, 2002, problematiserer Moestrup selve talen om et jeg, samtidig med at hun understreger tilstedeværelsen af miget. ”Eventyret om mig” viser, hvordan Moestrup har en nuanceret og reflekteret forståelse af forholdet mellem det, der ”er som det er” og de forhold, man kan forme og præge i sproget. Dette gælder fx forestillingen om, hvad et køn er, og hvad det vil sige at være ”hvid”. Mette Moestrup placerer sine overvejelser i mellemrummet mellem biologisk og social arv eller i det rum, som Judith Butler fremskriver med sin påpegning af skellet mellem sex og gender. Mette Moestrup er ofte biografisk til stede i sine tekster, fx via anagrammet Muse Rottetemp i ”Til fest ved midnat. *Et pinligt intermezzo*” i *kingsize*, 2006, og i ”En bid af bananen”, også *kingsize*, hvor det bevidsthedsmæssige aspekt for alvor folder sig ud som en overvejelse over, hvorvidt det 20 årige (biografiske) jeg, der fremtræder i teksten, er det samme, som det jeg, der taler. Feminisme og kønskritik er ikke mindst til stede i *Golden delicious*, 2002, mens *DØ*, *LØGN*, *DØ*, 2012, i høj grad kredser om hudfarver og hvidhedskritik.

Ursula Andkjær Olsens forfatterskab beskrives ofte med udgangspunkt i de mange stemmer, der overalt er til stede i hendes tekster. Dette har medført, at man ofte taler om Andkjær Olsen som eksempel på en *moderne* bevidsthed, der afviser den klassisk essentialistiske forestilling om subjektet som substans med en ”kerne”. Dette problematiserer jeg i delkapitlet ”Subjektivitet og kollektivitet. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst bevidsthedskritisk”. Med et prosafragment fra *Atlas over huller i verden*, 2003, der taler om bevidsthedens lovmæssighed, sætter jeg fokus på, at dette spørgsmål ikke er så enkelt

endda hos Andkjær Olsen. I *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, 2005, lyder det, at ”man er så blødt et væsen så / hård en kerne så / hjerte af / sten”, og uklarheden bliver da også kun tydeligere i essayet ”SUBJEKTETS FUCKING GENKOMST”, 2013. Det er ganske rigtigt svært at læse Andkjær Olsens tekster med et klassisk centrallyrisk jeg for øje, men det er ikke det samme som at sige, at forfatterskabet afviser eksistensen af et jeg. Forfatterskabet sætter nemlig et skel ind mellem tekstens holdning og de greb, holdningen fremvises af. Denne diskrepans er vigtig. Problemstillingen brænder særligt på de steder, hvor Andkjær Olsen sætter den tænkende bevidsthed i relation til kollektivet eller samfundet. Det, der for det blotte øje kan se ud som en diskursbaseret relativisme, som kommer til udtryk i det polyfone stemmehav, kan også læses som det modsatte. Det kan læses som et forfatterskab med meget klare holdninger, der bruger det polyfone stemmehav til at repræsentere synspunkter, det ikke selv har. Dette viser jeg ved at sætte fokus på den politiske side af Andkjær Olsens lyriske forfatterskab, som jeg eksemplificerer med afsnittet ”Syndfloder” i *Atlas over buller i verden*, 2003, hvor der arbejdes indgående med forholdet mellem os, dem, vi og de. Jeg konkluderer til sidst, at det er forfatterskabets holdning, at forudsætningen for at være et menneske, der er præget af alle de diskurser, det indgår i, er, at der nødvendigvis må stå et forankret subjekt i midten af det hele. Denne holdning er dybest set også det grundlæggende budskab i essayet ”SUBJEKTETS FUCKING GENKOMST” kastet tilbage på stemme, det lille lumre organ”, 2013.

## Diskussion

### Snylteformer og ting

I det følgende tager jeg udgangspunkt i det tydeligste fællestræk mellem de tre forfatterskaber, som kommer til udtryk i den retoriske del af analyserne i afhandlingen, nemlig Søren Langager Høghs begreb om *snylteformer*, som har en repræsentativ overvægt hos Ursula Andkjær Olsen, men også er meget hyppige hos Juul og Moestrup.



Jeg har undervejs i afhandlingen påpeget adskillige eksempler på snylteformer uden at tildele begrebet særskilte afsnit. Pointen med dette har været tvangfrit at vise, hvor markant lige netop dette teksttræk er i de valgte forfatterskaber. Hyppigheden hos netop de udvalgte forfattere siger naturligvis ikke noget om hyppigheden hos andre årtusindeskiftelyrikere, og det er heller ikke meningen. Jeg tror ikke, at man på nuværende tidspunkt kan være i tvivl om, at den idiomatiske omskrivning af alle mulige former for prætekster er et tekstgreb, der samler disse lyrikere i en fælles sprogholdning. Og i øvrigt at snylteformen som retorisk tekstelement ikke kan forveksles med almen intertekstualitet, som Juuls, Moestrups og Andkjær Olsens forfatterskaber i øvrigt også besidder.

Det har været en særlig pointe at påpege, at snylteformen, dvs. den retoriske omskrivning af idiomatisk kendt tekst, er det samlende formelle tekstgreb i disse forfatterskaber. Det handler om at vise, hvordan sproget fra præteksten, dvs. den form, der snyltes på, agerer retorisk i forskydningen. Jeg ønsker at påpege, at det er en *tendens* i dele af den danske årtusindeskiftelyrik, som er særligt tydelig i afhandlingens tre centrale forfatterskaber. Med konstateringen af snylteformernes hyppighed hos disse digtere mener jeg også, det bliver tydeligt, hvorfor valget er faldet på disse forfatterskaber og ikke på andre velkonsoliderede digtere i dansk lyrik omkring årtusindskiftet.

Snylteformens adskillelse fra den intertekstuelle reference ligger altså i tekstens retoriske kompetence, og det er derfor, jeg har fundet dekonstruktionen og de Mans sammenkobling af litteratur og retorik bedst egnet som teoretisk forlæg, selvom man kunne have valgt mange andre perspektivrige teoretiske udgangspunkter for netop dette tekstfelt.

Snylteformens formål er ikke blot at henvise til den åbenlyse referent men at skrive originalformen om og derved vise, *hvordan* flere tekster kan agere i samme formulering. Dette ses meget tydeligt i den del af Moestrups forfatterskab, som jeg arbejder med som ”tekstens dobbelte spor”. Snylteformen kan formuleres som tekstens hukommelse, fordi den i den lille forskydning genopliver og aktiverer en mængde kulturel kapital, som læseren i mødet med den kendte tekst pludselig oplever som sproglig frem for blot kulturel. I den retoriske læsning af Andkjær Olsen viser jeg, hvordan snylteformen bliver

en tekstlig *ting*. Andkjær Olsen introducerer selv begrebet *ting* i *Hver med sit næb*, 2004, men jeg mener også, at begrebet kan siges at være gældende hos Juul og Moestrup.

Der er, som det er fremgået af analyserne, flere snylteformer i forfatterskaberne, end det har mening at opregne. Dog synes det uomgængeligt, at netop forskydningen af den kulturelt henvisende prætekst som fx idiomet og den kommercielle tekst eller af linjer fra *Højskolesangbogen* eller *Den danske salmebog*, præger disse tekster i en grad, så det formelle greb *i sig selv* binder forfatterskaberne sammen.

Man kan, som jeg har vist undervejs i analyserne, iagttage forskellige typer af disse snylteformer. Den hyppigste snylteformstype er sangteksten. Som oftest er der særligt tale om kulturbærende stof i en dansk kontekst, som mestendels refererer til *Højskolesangbogen* eller *Den danske salmebog*. Stoffet heri har tilfælles, at det i mange tilfælde er så genkendeligt, at læseren straks vil forbinde den aktuelle tekst med den tekst, den snylter på. Juul skriver fx ”Løft engang hvor jeg er tung” (Juul 1999: 16), som er en snylteform på Peter Fabers julesang ”Højt fra træets grønne top”, 1848<sup>93</sup> og ”Husk på du er / kun een gang ung / Kukkuk / Husk på, du er ung / Husk på, det er een gang / kuk” (Juul 2005: 14) som snylter på ”Hvor skoven dog er frisk og stor” (H.C. Andersen 1850. *Højskolesangbogen*, 2008 nr. 313). Juul har ligeledes en snylteform på Brorsons salme ”Her vil ties, her vil bies” fra 1765 (*Den danske salmebog* nr. 557) i ”Sov sødt, min due” (Juul 2005: 28). Moestrup har en snylteform på H.C. Andersens fædrelandssang ”I Danmark er jeg født”, 1850 (*Højskolesangbogen*, 2008 nr 356), i ”(og i Danmark var jeg født i 1969)” (Moestrup 2006: 10) og på én gang på Søren Ulrik Thomsens ”Levende”, 1981, og Henrik Nordbrandts ”Nu kan jeg ikke bruge dig længere”, 1975, i ”Jeg er meget ked af det./ Jeg kan ikke bruge jer mere i mine digte.. / jeg er meget ked af det. Jeg er meget levende” (Moestrup 2002: 50). Hos Andkjær Olsen er snylteformen et nærmest tekstbærende princip, jf. begrebet *ting*, hvorfor jeg også opregner adskillige eksempler i afsnittet ”Tingen i teksten”. Et eksempel, som optræder et uvist antal gange i forfatterskabet er variationen over slutlinjen ”Lykke og lyse nætter” i Thøger Larsens ”Danmark nu blunder den lyse nat”, 1914 (*Højskolesangbogen*, 2008, nr. 314). En form er ”Man er så lykke og lyse

---

<sup>93</sup> ”Højt for træets grønne top” er ikke er med i sidste udgave af *Højskolesangbogen*, men som er blandt de mest kendte danske julesange

nætter, indtil det modsatte er bevist" (Andkjær Olsen 2005: 121), og en anden er "Så /lykke og lyse / nætter" (125). Endnu et eksempel er "Hvem sidder der så morgensmuk" (Andkjær Olsen 2001: 59), som er en snylteform af linjen "Hvem sidder der bag skærmen" i Jeppe Aakjær's "Jens Vejmand", 1905 (*Højskolesangbogen*, 2008, nr. 100). Andkjær Olsen varierer desuden snylteformen i sin hyppige brug af "det er for at jeg bedre kan [...]", som tydeligvis er en variation af Ulvens replik "Det er for at jeg bedre kan æde dig" i Grimms eventyr om Den lille Rødhætte. Hos Andkjær Olsen hedder det fx, at "Der er huller i øjnene / for at tårerne bedre / kan slippe ud" (Andkjær Olsen 2003: 32), ligesom hun benytter en snylteform af parfumegiganten L'Oreals slogan "Because I'm worth it" i "fordi jeg er det værd fordi / jeg er det værd fordi jeg /er det værd. Ikke?" (Andkjær Olsen: 2005: 97).

Min pointe vedrørende snylteformernes betydning, vil jeg nu yderligere understrege med en mindre ekskurs til en anden dansk samtidsdigter, som ikke optræder med sit selvstændige forfatterskab i denne afhandling. Jeg tilskriver dog digteren den retoriske tendens, som jeg har vist i de tre øvrige forfatterskaber. Naja Marie Aidt bruger nemlig også snylteformens princip hyppigt i *Alting blinker*, 2009. "OH at være et lille møgeger" (Aidt 2009: 12) er en snylteform af Frank Jægers linje "O at være en høne" fra "Være-digtet" i *Morgenens trompet*, 1949, ligesom "Jeg vil købe en hyacint for nu er det jul" (Aidt 2009: 35) er en snylteform af "Nu vil jeg glemme rent, at det var vinter / nu vil jeg gå og købe hyacinter" i Ludvig Holsteins "Det er i dag et vejr" fra *Digte*, 1903.

Det er altså ikke svært at finde eksempler på snylteformer af den danske fællessangstradition. Det handler, som man også kan se af mine analyser i de respektive kapitler, sjældent om den indholdsmæssige side af referencerne, men om at fællessangstraditionen besidder et tekstmateriale, som er ligeså idiomatisk indgroet i vores sprogbevidsthed som talemåder og reklameslogans. Denne bevidsthed udnytter snylteformen

Den egentlige pointe viser sig dog i et andet eksempel, nemlig "Så pludselig bøgeskov, helt grønt bag de blundende øjne" (Aidt 2009: 22). Der er ingen ubestridelig klar reference til den danske sangskat i denne linje, selvom tankerne bliver ledt hen på Thøger Larsens "Danmark, nu blunder den lyse nat",

1914, og *bøgeskoven* er et ofte brugt motiv i den danske fællessangstradition, som disse samtidsdigtere altså tydeligvis betjener sig af.<sup>94</sup> Jeg finder imidlertid et andet interessant forhold i dette citat, og det er, at teksten ligger meget tæt på snylteformer hos både Pia Juul og Ursula Andkjær Olsen. ”Så tydelig, skov” (Juul 2005: 15), som er en snylteform af ”så sødelig sov / som Fuglen i skov” i N.F.S. Grundtvigs ”Sov sødt, Barnlille”, 1844-64. På samme måde melder sig ”Man er så lykke og lyse nætter, indtil det modsatte er bevist” (Andkjær Olsen: 2005: 121), som jeg har vist er en snylteform af slutlinjen ”Lykke og lyse nætter” i Thøger Larsens ”Danmark, nu blunder den lyse Nat”, 1914. Aids formulering ”Så pludselig bøgeskov” er et udtryk for den tegnskepsis, Elisabeth Friis formulerer i *Pia Juul*, 2012. Linjen har samme struktur som Juul-eksemplet ”Så tydelig, skov”, som altså endvidere er en snylteform på en Grundtvigsalme, ”Sov sødt, Barnlille”, 1844.

Som jeg var inde på i den retoriske læsning af Juul, handler dette om det retoriske begreb om tekstens blinde punkt. Når referenten forsvinder eller bliver mindre klar, som tilfældet er med ”Så pludselig bøgeskov, helt grønt bag de blundende øjne” hos Aidt, bliver det nemlig tydeligt, at der er tale om et blindt punkt på samme måde, som jeg viste i den retoriske analyse af Pia Juul. I tilfældet Juul viste jeg samme konstruktion i ”Udsigten hedder havet” (Juul 1989: 27). Aids linje har ikke grammatisk struktur (der er fx ikke noget verbum), hvorfor det også bliver mere problematisk at udlede en semantisk sammenhæng.

Snylteformerne kan således ses som en påpegning af tekstens blinde punkt. Når referenten eller præteksten er til stede, er det den, man fokuserer på. Når referenten er væk bliver teksten, hvad man ofte har kaldt uforståelig (jf. fx Marianne Ølholm, 2009). Min pointe hermed er derfor, at snylteformen eller *tingen* i teksten er et semantisk figenblad for tekstens blinde punkt i denne årtusindeskiftepoesi,

---

<sup>94</sup> Netop diskussionen af spørgsmålet om forholdet mellem nationalitet og samtidslitteraturen fik vind i sejlene med Peter Nielsens indlæg ”Alle de her borgerlige forfattere...”, 2010, i *Information*, hvori han skriver: ”[Men] stadig er det påfaldende med denne forbindelse mellem en ny forpligtelse på stedet og hjemstavnen og en senmodernistisk litterær praksis, som man også på det seneste har set det hos forfattere som Naja Marie Aidt, Helle Helle, Ida Jessen, Mette Moestrup, Katrine Marie Guldager med flere”.

Mette Møller Jørgensen sætter i ”00’ernes nølende nationalfølelse” Naja Marie Aidt og Mette Moestrup i centrum for en undersøgelse af ”en spænding imellem fordømmelsen af og besindelsen på et nationalt sindelag” (Møller Jørgensen 2010: 146) og skriver videre ”Efter årtier med et forholdsvis uproblematisk forhold til danskhed, synes nationalfølelse i 00ernes danske litteratur forkættet og opfattes som et politisk standpunkt” (sm.st).

som jeg vurderer, er en stærk genremarkør i perioden i særligt de meget sprogorienterede forfatterskaber, som dem, jeg har undersøgt i denne afhandling. Dette søger jeg at illustrere med min følgende pointe.

Når man som læser aktiverer sit bagkatalog af kulturel og national ”kanon” i disse snylteformer, sker det altså via bevidstheden om sprogets idiomatiske karakter. Således kan man fremsætte en påstand om, at Aids linje ”Så pludselig bøgeskov, helt grønt bag de blundende øjne” også er en snylteform af Grundtvig-linjen ”Så sødelig sov / som Fuglen i skov”. Dette har delvis at gøre med ”de blundende øjne”, men et enkelt sammenfaldende ord er ikke i sig selv nok til, at man kan tale om en snylteform. I stedet bør man se på første del af linjen, ”Så pludselig bøgeskov”. Den er nemlig, som vist, i struktur og glosevalg meget tæt på Juuls linje ”Så tydelig skov”. De tre linjer lyder på hinanden følgende: Grundtvig: ”Så sødelig sov”, Juul: ”Så tydelig skov” og Aids: ”Så pludselig bøgeskov”. Som jeg har været inde på, er der et poetiserende aspekt af snylteformen, ligesom der forudsættes et alment(-dannet?) kendskab til tekstens prætekster på samme måde, som begrebet om intertekstualitet forudsætter et vist litteært og kulturelt referenceapparat.

Der er næppe tvivl om, at en snylteform på Fabers ”Højt for træets grønne top”, 1848, er lettere at få øje på for den alment interesserede læser end en snylteform på Brorsons ”Her vil ties, her vil bies”, 1765, men pointen er i alle tilfælde i retorisk sammenhæng, at genkendelighedseffekten er tilsigtet, og at der hermed er tale om tekstens grad af henvendelse til læseren.

Dekonstruktionen har været meget optaget af tekstens kommunikationssituation. Den store mængde af talende stemmer i årtusindeskiftelyrikken, har Peter Stein Larsen sågar givet et navn, *interaktionslyrik*, i *Drømme og dialoger*, 2009. På trods af dette vil jeg med dekonstruktionen for øje hævde, at det netop er i snylteformernes høje grad af retoricitet, at den *egentlige* henvendelse finder sted i årtusindeskiftelyrikken, fordi, der er tale om en henvendelse til læseren. Som den samlede sociologi i det 21. århundrede har konstateret, står mennesket ved årtusindeskiftet i centrum for sin egen verdensopfattelse, hvor der ikke er noget større end det selv, og føler sig ikke længere udfordret af denne konstatering. Dette bliver også

tydeligt i de bevidsthedskritiske analyser. Der er ikke længere plads til det sublime i den senmoderne verdensopfattelse. For lyrikken betyder det bl.a., at tropen er så godt som forsvundet, og derfor har man ført diskussioner om, hvorvidt genren ”lyrik” er ved at drukne i andre tekstformer og genremangfoldigheder.

Man kan sige om mit teoretiske dobbeltspor i denne afhandling, at det faktisk bekræfter konstateringen af, at den apostrofiske henvendelse i disse digte ofte er *til læseren*. Analyseresultaterne i de retoriske læsninger i denne afhandling bidrager til et dementi af lyrikkens udvanding, men bekræfter også Stein Larsens påstand om, at der er sket nogle helt formelle ændringer i genren. Jeg påstår i øvrigt, at de mest sprogorienterede danske lyrikere erstatter tropen med en anden form for retoricitet, en *anden* henvendelse, og at dette måske kan siges at være samtidslyrikkens sproglige eksklusiv, på samme måde som tropen har været det i den klassiske lyrik. Årtusindeskiftelyrikerne skriver ikke mod det sublime, men genopliver sproget i traditionen ved snylteformerne, og poetiserer hermed den allerede retoriske tekst.

### **Tendens?**

Med eksemplet Grundtvig-Juul-Aidt mener jeg at kunne antyde, hvordan det retoriske træk i årtusindeskiftedigtningen ikke blot er tilfælde og sammenfald men en regulær lyrisk fornyelse, som ikke gælder alle digtere, men alligevel viser sig tydeligt nok til at udgøre en tendens. Når jeg her til slut tager udgangspunkt i snylteformerne, er det som sagt fordi, de giver mulighed for at pege konkrete steder i teksten og vise, hvordan årtusindeskiftelyrikken formelt har fornyet sig sprogligt i en dobbelt retning af retorik og bogstavelighed som *henvendelse*. Som jeg har vist i analyserne, kan fornyelsen beskrives med begreber som *Tekstens blinde punkt*, *tekstens flersporede strategi* og påvises som tekstlige *ting*. Dette er alt sammen begreber, som ligger relativt langt fra det fromme ønske om at ville *forstå* denne lyrik. Det dekonstruktive teoriapparat i afhandlingen har tjent som understregning af, at det ofte er tekstens agenda i denne lyrik ikke at ville betyde, men at være *agerende* sprogobjekt og dermed *henvendelse*.

Forfatterskabernes retoricitet forbinder dem på én gang til litteraturhistorien og fornyer det litterære sprog markant. Man ser i disse tekster en samtidig udnyttelse af kulturelt tekststof og sprogets idiomatiske kompetence på en måde, som jeg ikke mener at kunne påvise andre steder i den danske litteraturhistorie, fordi de tjener til at påvirke sproget i en idiomatisk og talesprogsvenlig retning. Den er i højere grad beslægtet med avantgarden, men gør via sin prosaisering og det ofte narrative præg op med avantgardens skrifttematisering. I og med at disse træk ikke blot konstateres som tilfælde hos en enkelt digter men hos flere samtidige lyrikere, synes der derfor at være belæg for at tale om en *tendens* i årtusindeskiftelyrikken. Dette vil jeg kommentere med udgangspunkt i det største forskningsprojekt inden for dette emne, nemlig Peter Stein Larsens disputats *Drømme og dialoger*, 2009.

Dén tendens, jeg har beskrevet i denne afhandling, svarer ikke til Stein Larsens samlede begreb om *interaktionslyrik*, som tæller en hel generation omkring år 2000, deriblandt både Juul, Moestrup og Andkjær Olsen. Den er smallere defineret. Den afviser dog heller ikke interaktionslyrikken som kategori, for den retoriske tendens må ses som en indlejring i netop interaktionslyrikken.

Stein Larsen benytter ikke begrebet snylteformer (som er defineret af Søren Langager Høgh, 2012) og taler heller ikke om den retoriske tendens på samme måde, som jeg gør i denne afhandling. Derimod har begrebet *montage* en meget central position i *Drømme og dialoger*, 2009, og det er her, Stein Larsen kommer nærmest på en definition af den tendens i årtusindeskiftelyrikken, jeg har søgt at beskrive med de retoriske analyser. Stein Larsen forholder sig kritisk til Peter Bürger men refererer alligevel Bürgers *Theorie der Avantgarde*, 1974 (1998) som et led i definitionen på montagen:

Det organiske kunstværk forsøger at udviske det faktum, at det er produceret. For det avantgardistiske gælder det modsatte: Det giver sig til kende som kunstig udformning, som artefakt. Så langt kan montagen gælde som grundprincip for den avantgardistiske kunst. Værkets 'montage' viser hen til, at det er sammensat af fragmenter fra virkeligheden, det nedbryder skinnet af totalitet (Bürger in Stein Larsen, 2009: 222)

I afhandlingens fokus på sprogholdningen i de tre forfatterskaber er et væsentligt perspektiv druknet, og det er, at præteksten, hvad enten der er tale om en sangtekst eller en kommerciel reference, i årtusindeskiftelyrikken er en virkelighedsreference til *sprog i brug* og dermed til *virkeligheden*, som Bürger

skriver. Snylteformens grundprincip er *genkendelighed*, og den idiomatiske reference er bare ét træk ved denne afhandlings forfatterskaber, som på én gang besidder poetisering og det talesproglige præg.

Stein Larsen mener, der er tale om en ”nyfortolkning af den oprindelige avantgarde” (224), som han anser for den ene del af interaktionslyrikken, mens den anden består i en *prosaisering*.

I sin skitsering af ”Avantgardistiske montageformer i dansk lyrik omkring 2000” inddeler Stein Larsen de ”poetiske hybridformer” i to udgaver, der vedrører henholdsvis det enkelte digt og digtsamlingen som helhed (255), dvs. enten ”det stilistisk heterogene som kompositionsprincip” eller ”den genrehybride komposition, hvor en række forskellige teksttyper og stilarter tilsammen danner en digtbog” (sm.st). Ursula Andkjær Olsen er den eneste af de tre digtere, der inddrages i dette kapitel. I Stein Larsens udlægning fremhæves forfatterskabet for tre forhold:

For det første har man i hendes digtning en ironisk og satirisk optik med udgangspunkt i en kvindelig vinkel på verden. For det andet er Andkjær Olsen – i endnu højere grad end Per Aage Brandt – optaget af at demonstrere, hvordan samspillet og modspillet mellem en række forskellige genrer og stilarter i teksterne er grundlaget for det betydningsrum, der skabes [...] For det tredje er Andkjær Olsen – i pagt med Viggo Madsens æstetik – en ekvilibrist, hvad angår tendensen til at bruge citater som afsæt for sine tekster (297).

Stein Larsen konkluderer i en analyse af et uddrag af *Atlas over huller i verden* om det tredje parameter,<sup>95</sup> at ”hvad man synes om denne ironiske blanding af referencer fra Homer, Grundtvig og folkelige ordsprog, er naturligvis en smagssag” (301) og videre, at montagegenren også har ”indbyggede svagheder: Man kan spørge sig selv, hvad digteren vil med sin tekst ud over at opnå en spasmageragtig effekt” (Smst). I *Drømme og dialoger* kalder Stein Larsen på én gang Ursula Andkjær Olsen for ’ekvilibrist’ og ’spasmager’. Selvom hun øjensynligt er begge dele, er ingen af disse ord dog egentlig beskrivende for hendes digtning, og derfor mener jeg her at kunne spore svagheden ved det meget bredt inkluderende begreb *interaktionslyrik*, som vil favne en hel generation på én gang og derfor ikke helt yder den enkelte tekst og måske endda ikke engang det enkelte forfatterskab retfærdighed. Hvis jeg er lykkedes med de

---

<sup>95</sup> Med hensyn til det første parameter og den såkaldt kvindelige vinkel på verden, mener jeg at have klargjort i afhandlingen, at denne del af årtusindeskiftelyrikken *ikke* er interessant, *fordi* den er skrevet af kvinder. Derfor har jeg undladt at gøre det til et tema.



retoriske læsninger i denne afhandling, fremgår det, hvad Andkjær Olsen 'vil' med sin tekst og med sine referencer: Hun vil skabe den tekstlige *ting* gennem et sprogsyn, der arbejder ud fra principper som tegnskepsis og uafgørlighed – ligesom Pia Juul og Mette Moestrup. Til trods for at spasmagereffekten er intakt, er Andkjær Olsens lyriske sprogforvaltning mindst af alt uden vilje.

Snylteformens henvisningskarakter er en nærmest pædagogisk formidling af de elementer, der ellers ikke levner læseren en chance, når formålet er at *forstå*, fordi hun med referenten får et stykke idiomatisk og kendt tekst at hænge den manglende semantik på. Paul de Man har ageret teoretisk løftestang for dette aspekt af afhandlingens tekstanalyser og er ikke det teoretiske tågehorn, han ofte bliver beskyldt for at være.

Den retoriske tendens i snylteformerne findes ikke hos alle årtusindeskiftedigtere, men det findes som *træk* i flere forfatterskaber. Dette ansporer mig imidlertid til at gribe fat i min indledende påstand, som er, at disse digtere fornyer den lyriske kode i dansk lyrik, og at de især gør det med ind- og omskrivningen af disse prætekster, som poetiserer en ellers stærkt talesprogspræget poesi. De retoriske træk kan siges at udgøre en rygmarv i det poetiske sprog, man finder hos disse digtere, og de kommer konkret til udtryk gennem begreber som *tekstens blinde punkt*, *tekstens flersporede strategi* og *Den tekstlige ting*.

### Mellem substans og konstruktion

Der kan ikke siges at være deciderede *tematiske* sammenfald i de bevidsthedskritiske analyser, jeg leverer af Juuls, Moestrups og Andkjær Olsens lyrik, og de bevidsthedskritiske analyser fremstår jævnt forskellige.

De bevidsthedskritiske analyser viser, at hvad angår betydningskonstruktion, er disse forfatterskaber forskellige. Derimod mener jeg, man kan spore et holdningsmæssigt fælles udgangspunkt hos disse tre lyrikere, som gælder det punkt, der adskiller afhandlingens indholdsanalyser fra fx den nykritiske læsning, og som understreger gyldigheden af afhandlingens teoretiske udgangspunkt i Geneveskolens bevidsthedskritik.

Hovedargumentet for at fravælge nykritik, formalisme og cultural studies som teoretiske forlæg har været, at disse forfatterskaber repræsenterer et fællestræk, hvad angår opfattelsen af den subjektive bevidsthed. Bevidsthedskritikken er i den pouletske aftapning netop interesseret i, hvilken bevidsthed teksten besidder, og selvom man kan sige, at tekstmaterialet nogle steder indbyder mere til bevidsthedskritiske analyser end andre, viser analyserne sig trods alt at være mere oplagte end rent tematiske læsninger. Den meget sprogvendte lyrik er ofte vanskeligt gennemtrængelig i sin uafgørlighed, og det medfører, som jeg har vist, også udfordringer mht. den betydningsfokuserede læsning.

Ser man overordnet på de læsninger af bevidsthedsmæssig karakter, der nu foreligger, finder man, at den bevidsthedskritiske analysemetode har været nemmest at gennemføre i tilfældet Pia Juul, hvor *erindringen* står tilbage som det samlende begreb. Georges Poulet opfatter den litterære tekst som ”sansning, følelse og opfattelse”, som jeg også redegør for i kapitel 1. Han beskriver det som læserens opgave at skabe en *synthese* af de erfaringer, teksten stiller frem for læseren. Delkapitlet ”Temporalitet og erindring. Pia Juuls forfatterskab læst bevidsthedskritisk” giver netop en beskrivelse af bevidsthedsaspektet af Juuls seneste lyriske forfatterskab som *erindrende*. Det er et gennemgående træk ved forfatterskabets digtsamlinger fra *sagde jeg siger jeg*, 1999. *Helt i skoven*, 2005, formulerer sig i lange passager fra barnets perspektiv set med den voksnes erindrende blik, således at den temporalitet, Poulet også sætter i centrum for sin litteraturkritik fremstår tvangsfrit i beskrivelsen. Det samme gør sig gældende i *Radioteateret*, 2010, som sætter et andet men lige så tydeligt motiv i centrum for både temporalitet og erindring i lyset af Tysklands historie. Erindringen stadfæster den temporale afstand mellem før og nu og mellem det, som var, og det som er. Dette er i sig selv garanti for et element af fantasi, fiktion eller *sprogliggørelse* af noget, *som har været*. Analysen af Juuls forfatterskab er således et overordnet vellykket udtryk for understregningen af dobbeltheden af subjektivitet og diskurs i disse tekster.

Ursula Andkjær Olsen er den af de tre digtere, der formulerer sig tydeligst om selve begrebet *bevidsthed*. Det er ikke et indirekte tema i forfatterskabet, men omtales flere steder direkte, hvad jeg også tager udgangspunkt i i delkapitlet ”Subjektivitet og kollektivitet. Ursula Andkjær Olsens forfatterskab læst bevidsthedskritisk”. Forfatterskabet har altså en regulær interesse i, hvad bevidsthed er for en størrelse, og opmærksomhed på den teoretiske diskrepans, der findes mellem bevidstheden forstået som substans og konstruktion. Den væsentligste konklusion i delkapitlet er iagttagelsen af, hvordan Andkjær Olsen undlader at tage stilling mellem disse to opfattelser. I teksterne hedder det bl.a., at ”Man er så blødt et væsen så /hård en kerne”, ligesom hun i essayet ”SUBJEKTETS FUCKING GENKOMST” på én gang skriver om ”en masse tåbelig sniksnak om relativisme” og ”en masse jubelfascistoide og totalitære besværgelser af ENHED og centralitet” (Andkjær Olsen 2013: 8). Andkjær Olsen tager altså ikke stilling i diskussionen mellem substans og konstruktion men fremviser til gengæld en *tekstlig* bevidsthed, der forholder sig til forskellen. Her er det elementært vigtigt at sondre mellem forfatterskabets tematiske behandling af begrebet om ”bevidsthed” omkring årtusindeskiftet, og den bevidsthed, der fremstår af teksten (dvs. en tekstbevidsthed, der interesserer sig for bevidsthedens beskaffenhed). Her er Poulets fokus på tekstkritikerens opgave brugbar, fordi den fremtvinger en skelnen mellem tekstens tematiske indhold og den bevidsthedssyntese, teksten er udtryk for, og som læseren kan udlede, og således er de bevidsthedskritiske læsninger i Ursula Andkjær Olsens forfatterskaber interessante på mindst to niveauer.

De bevidsthedskritiske analyser af Mette Moestrups lyrik viser sig som de sværest fremkommelige. Forfatterskabet er på det holdningsmæssige plan klart i sin fremstilling af problematikker som køn og hudfarve i en konstruktivistisk domineret *diskurs*. Alene forfatterskabets underforståede forestilling om krop og køn som diskurser besværliggør den bevidsthedskritiske læsning, fordi teksterne undviger det analysegreb, der har til formål at beskrive dem som substans. Moestrups tekster gør samlet set modstand mod beskrivelsen af dem som udtryk for en bevidsthed, da forfatterskabet har en overordnet

holdningsmæssig agenda om at afvise bevidsthedens enhedspræg, på trods af at forfatterskabet også hævder at visse ting ”er, som de er”.

Det er derimod næsten *for* enkelt at beskrive forfatterskabets *tematiske* omdrejningspunkter, nemlig køn og hudfarve. På trods af at Moestrup, som Juul og Andkjær Olsen, ofte bruger pronominet ”jeg”, er det vanskeligt at udlede et *greb*, på linje med *erindringen* hos Juul. Også her bliver skellet mellem beskrivelsen af tekstens bevidsthed og tekstens tema eller indhold tydelig, og derved interessant for den samlede analyse af de tre forfatterskaber. Moestrups forfatterskab vil tydeligvis gerne kommunikere et budskab og vise en *holdning*. Dette kommer fx til udtryk i min analyse af i kommunikationen mellem de to digte ”Rose”, 2002, og ”Insha’allah, Babylove”, 2012. Afstanden mellem de to digte gør det tydeligt, hvordan oprøret mod den mandlige dominans i ”Rose” modereres af det senere digt. Men teksterne er reserverede på den måde, at det er svært at beskrive bevidsthedens karakter.

Til trods for at de tre forfatterskaber viser sig forskellige i de bevidsthedskritiske analyser, er der dog et væsentligt perspektiv, der binder dem sammen. Dette kan formuleres som et overordnet resultat af de bevidsthedskritiske analyser. Det vedrører teksternes fokus på at understrege dobbeltheden af, at visse ting ”er som de er”, som det hedder hos Moestrup, samtidig med at deres årtusindeskiftebevidsthed byder dem at forholde sig til en virkelighed, som er præget af en mangfoldighed af *diskurser*. Dette kommer hos Andkjær Olsen til udtryk i stemmehavet og den polyfone struktur, som er tydeligst hos hende, men som også er til stede i de to andre forfatterskaber. Pia Juul, som er den ældste af de tre lyrikere, og den, hvis tekster har den svageste omverdensforankring, er også den, hvis tekster forholder sig mindst eksplicit til bevidsthedsproblematikken som diskussionsfelt, selvom den er til stede i *erindringen* som en dobbelthed af ”det, der var” og den nutidige fortolkning af fortiden, som Moestrup formulerer i ”En bid af bananen” med problematiseringen af begreber som køn og hudfarve. Disse begreber er ”forhold” ved mennesket, som på den ene side er, som de er, men som også til stadighed hører blandt de mest debatterede emner i samtiden.

De bevidsthedskritiske analyser har altså vist en dobbelthed af subjektivitet (det, der er, som det er) og *diskurs* i det holdningsmæssige aspekt af Pia Juuls, Mette Moestrups og Ursula Andkjær Olsens forfatterskaber. Selvom sprogholdningen i de tre forfatterskaber på mange måder er teoretisk meget svært tilgængelig, møder man som læser absolut også modstand, når man forsøger at *forstå* denne poesi. Her mener jeg Georges Poulet med sin bevidsthedskritik har bidraget med tekståbnende perspektiver.

### Litteraturhistoriske perspektiver

Afhandlingens tre lyrikere, Juul, Moestrup og Andkjær Olsen, har det fællestræk i deres poetiske sprogforvaltning, at de tilsidesætter metaforen og de lyriske billeder generelt til fordel for et lyrisk sprog, der fremsætter *en ny lyrisk kode*, som jeg har været inde på ovenfor. Opgøret med metaforen og billedet i det hele taget er ikke nyt. Mest tydeligt i dansk sammenhæng er konkretisternes opgør med modernismen, ført an af Hans Jørgen Nielsen (1941-91) med antologien *eksempler* fra 1968. I efterordet beskrives modernismen som en trefaset størrelse, som Nielsen kalder ”bevægelsen fra ”erkendelser” til ”eksempler” (Nielsen 1968: 178). Som Nielsen skriver, kan alle modernismens retninger ”på hver sin vis siges at videreføre afgørende træk i den romantisk-symbolistiske tradition” (159). Fase ét er med Nielsens ord ”en krise” og bygger dybest set på erkendelsen af Guds død og menneskets grad af udsathed. I denne fase, også kaldet *Heretica*, er metaforen ”det væsentligste stilistiske middel, fordi den kan åbenbare sammenhænge, som ellers er skjult for bevidstheden” (Lars Handesten, 2007:197). Modernismens anden fase er i Danmark stort set synonym med begrebet *konfrontation* (Rifbjerg 1960). Digterne har endnu ikke taget det endelige opgør med metaforen, men ”forestillingen om billedets helhedsdannende muligheder, som endnu karakteriserer Paul la Cour eller Ole Sarvig, er gennemskuet som illusorisk og opgivet” (Nielsen 1968: 159). Tredje fase, som Hans-Jørgen Nielsen selv er en del af, accepterer splittelsen som et grundvilkår, og det hedder, at ”splittelsen bliver ikke mere erkendelser. Sådanne kræver, at verden a priori har en ”dybere natur”, digtet eller digteren kan få indblik i. I stedet får poesien status som eksempel” (Nielsen 1968: 162). Dette betyder bl.a. ”allergi mod metaforen” (sm.st.). Man taler om en ”tom metafysik” (163), og Nielsen formulerer det, særligt med tanke på

systemdigtningen sådan, at ”Interessen for verdens ting kan, som allerede antydte, let forskydes til interesse for sproget som ting” (172). Heraf kommer selve forestillingen om den litterære tekst som et ”eksempel på sprog” (173) og markante digtere i tredje fase af den danske modernisme er, foruden Nielsen selv, navne som Per Højholt, Johannes L. Madsen og Vagn Steen.

Mod slutningen af sin efterskrift reflekterer Hans-Jørgen Nielsen over samtidens udfordringer, dens kompleksitet og de presserende problemstillinger, som han ved, digterne er bevidste om. Han skriver dog, at ”det ville være et urimeligt krav, at poeten som poet uden videre skulle føle sig særlig kaldet til f.eks. at gribe ind i lige den problematik” (176), dvs. ”Nato som understøtter af USA's folkemord i Vietnam” (Sm.st). Nielsen konkluderer, at ”Litterære tekster er ikke *performativer*” (176). Set i det store bakspejl er det ikke svært at pege på udviklingen i dansk litteraturhistorie siden 1960’erne. For omkring årtusindeskiftet anses det hverken af læsere eller forfattere for et urimeligt krav, at litteraturen føler sig kaldet til at gribe ind i ”virkeligheden”, ligesom litterære tekster i det 21. århundrede faktisk for en stor del har været kendetegnet ved lige netop at være performativer.

I forlængelse af modernismen følger postmodernismen, som i firsernes danske lyrik bl.a. fandt sine litterære idealer i romantikken og den franske symbolisme som fx Mallarmé og Rimbaud samt den danske ’60er-modernisme. Efter at dansk litteratur i 1990erne primært dyrker prosa-minimalismen, sker der omkring årtusindeskiftet en åbning af lyrikken i en polyfon retning. Om det kan man læse hos Peter Stein Larsen i *Drømme og dialoger*, 2009. Grunden til at jeg trækker Hans-Jørgen Nielsens efterskrift ind her, er, at jeg anser netop dén tendens, jeg har søgt at beskrive i afhandlingen, *00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen*, for en *begivenhed* i dansk lyrikhistorie. Metaforen er stadig fraværende hos disse digtere, men man finder hos Juul, Moestrup og Andkjær Olsen en ny måde at poetisere sproget på, som er langt mere kontekst- og omverdensforankret end ”eksemplet”. Med tanker på de sammenfattede analyseresultater i dette kapitel, giver det måske endda mening at tale om en moderation af disse forhold som ”det

omverdensforankrede eksempel”. Historisering (Juul), selvfremsstilling (Moestrup) og politisering (Andkjær Olsen) blander sig med det 21. århundredes måde at udøve skrifttematik på, nemlig i poetiseringen af det idiomatiske sprogfragment.

Dette vidner brugen af snylteformer, idiomer, sangtekster, reklameslogans og øvrige henvisninger om. Det er tydeligt, at en digter som Per Højholt er på færde i sprogsynet her, hvad jeg bl.a. har påpeget i analysen af Moestrups O-tekst, som også agerer titeltekt for afhandlingen. Søren Langager Høgh påpeger i *Hybridernes paradis*, 2012, i øvrigt Peter Laugesens og Per Højholts betydning for bl.a. Ursula Andkjær Olsen, ligesom han stadfæster selve snylteformen til at være udsprunget af Laugesens forfatterskab. I afsnittet ”Snylte” skriver han om grebet, at Laugesen ”benytter sig [...] af en eksklusivaftale med læseren” (Høgh 2012: 54). Der kan tegnes mange forbindelseslinjer mellem denne afhandlings genstandsfelt og forgængere som Peter Laugesen og Per Højholt og dermed 1960ernes modernisme. Men jeg vil alligevel slutte med en anden forbindelseslinje, som måske kan give selve afhandlingen et litteraturhistorisk perspektiv.

Peter Stein Larsen taler i *Drømme og dialoger*, 2009 om interaktionslyrikken som en poetisk tradition omkring 2000, der udmærker sig ved at strække våben mod de klassiske idealer, mens Anne-Marie Mai i sin efterskrift til *Danske digtere i det 20. århundrede III*, 2000, foreslår at benævne perioden 1970 til 2000 ”Det formelle gennembrud” (Mai 2000). Mai gør op med forestillingen om perioder som opgør med fortiden og betragter litteraturhistorien som sammenhængende. Jeg tager altså på én gang alle og ingen litteraturhistorieskrivninger til endelig indtægt, når jeg forsigtigt antyder, at den del af årtusindeskiftepoesien, jeg her har beskrevet, fortjener benævnelse, og at jeg mener, at der er plads til den. For sin samtidighed, for det fælles syn på, hvad bevidsthed kan siges at være i det nye årtusinde, og for en sprogforvaltning med umiskendelige fællestræk.

I bogen *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*, 1996, beskriver Thomas Bredsdorff Nordbrandts billedsprog igennem en lang teoriehistorie med tyngdepunkt i dekonstruktionen. I afsnittet ”Lille metaforteorien” i kapitel 3 beskriver Bredsdorff, hvordan Nordbrandt så at sige destruerer både metaforen og sammenligningen gennem hinanden. Han skriver:

Det er – hvis det skal siges meget kort - denne brug af sproget Henrik Nordbrandt revolutionerer. Der er mange metaforer i hans poesi, fra først til sidst, både enkelt-metaforer og teleskop-metaforer. Men hvor hans poesi bliver mest sig selv, bliver de til noget andet. Der opstår noget i stedet, som er langt sværere at benævne. / Det kan lyde sådan: ’I går gik der igen tolv år / hvor jeg ikke så dig’ (1985 side 40) (Bredsdorff 1996: 43)

Her påpeger Bredsdorff umuligheden i at beskrive, hvad Nordbrandt egentlig gør med billedsproget. Teksteksemplet ”I går gik der igen tolv år / hvor jeg ikke så dig” er et eksempel på det semantiske sammenbrud, på tegnskepsis og på et blindt punkt i teksten, som til forveksling ligner en sprogkonstruktion fra Pia Juuls hånd. I afsnittet ”Symbol eller allegori” skriver Bredsdorff om Nordbrandts evne til at håndtere både metafor, comparatio, symbol og allegori, at det er kendetegnende for Nordbrandts poesi, ”at den kan betjene sig af dem alle fire” og således, at Nordbrandt kan tages til indtægt ”for uforenelige retninger, modernismens anden fase, metafor-modernismen, dens tredje fase, systemdigtningen, den fjerde dekonstruktive fase og (ny)romantikken, ja, også den” (117). Her er det imidlertid benævnelsen af ”den fjerde dekonstruktive fase”, der er interessant. Er det dén modernisme (så vidt man stadig kan tale om modernisme), Pia Juul har bragt ind i det nye årtusinde i en endnu nyere form? Er det dén, Mette Moestrup forlænger med sin intertekstuelle Juul-henvisning til sommerfuglen, der vil ud i *Golden Delicious*, 2002, og er det dén, Ursula Andkjær Olsen cementerer med sine monstrøse kompositioner, som ikke kan beskrives i litterære termer? Hvis der allerede i 1990’erne var tale om en dekonstruktiv fase af modernismen, synes det besnærende at overveje, om årtusindeskiftelyrikkens endelige aflivning af tropen og erstatningen med dén form for poetisering, jeg har søgt at beskrive i denne afhandling, bør føres til protokol(s). *Hvordan* dette skal ske, vil jeg undlade at lægge mig fast på.



## Outro

Afhandlingen *00. Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen* har haft som overordnet formål at beskrive et lille men markant udsnit af årtusindeskiftelyrikken i Danmark. For det første har jeg ønsket at udfolde denne lyrik og dens mange bemærkelsesværdige træk ved den grundige analyse af teksterne, som jeg synes, kritikken har svigtet. For det andet har jeg ønsket at vise, hvordan disse tekster både er indbegrebet af poesi og samtidig udfolder sig i et sprog, som på én gang forholder sig til traditionen og gør op med den. Denne tendens, som jeg vover at kalde den, står i åbenlys *sproglig* korrespondance med sine avantgardistiske forfædre og bærer så meget *bevidsthedsmæssig* præg af sin samtid omkring årtusindeskiftet, at det må nævnes som en litteraturhistorisk begivenhed.

Afhandlingens teoretiske tyngdepunkt er litteraturteori fra det 20. århundrede, som har haft til formål at beskrive to forhold: For det første har jeg ønsket at beskrive det *subjektive* udgangspunkt for disse tekster, og til det formål fandt jeg fænomenologien bedst egnet. At det blev Geneveskolen og mere specifikt Georges Poulets bevidsthedskritik skyldes mit tekstmateriale og dets relativt svagt repræsenterede indholdsside. For det andet ønskede jeg at beskrive det lyriske *sprog* i denne poesi, da det forekom mig, at noget specielt var på færde her. Jeg fandt, at denne poesi sprogligt befandt sig et sted mellem den krævende lyriske tekst og det talesprogsnære fragment. Til den sproglige undersøgelse fandt jeg dekonstruktionen oplagt, og Paul de Mans interesse for både lyrik og retorik viste sig da også at være særdeles frugtbar i kombination med disse sprogligt agerende tekster.

Afhandlingen har gennemført læsningerne af Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen i to analysespor, som dels demonstrerer to analytiske greb og dels sætter fokus på to forskellige aspekter af disse tekster. Hver for sig har de bidraget til den foreliggende og sparsomme behandling af de tre forfatterskaber. Med udvælgelsen af netop Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen har jeg fravalgt en lang række andre forfatterskaber. Det anser jeg ikke for et problem, da en Ph.d.-afhandling

har et ganske afgrænset format. Den samlede afhandling viser, hvorfor det er værd at nævne netop disse tre lyrikere i forbindelse med hinanden. Et perspektiv, som der ikke har været plads til, er udfoldelsen af, hvordan den tendens, jeg har skitseret i læsningen af disse forfatterskaber, peger fremad i den yngre generations værker.

Målet har været at vise, hvordan disse forfatterskaber i fællesskab og trods forskellighed danner en frontlinje i det lyriske sprog i dansk årtusindeskiftelyrik. Jeg har taget et lidt alternativt teoretisk udgangspunkt, i og med at jeg ikke mente, at *dette* projekt kunne gennemføres på baggrund af cultural studies, som på mange måder dominerer State of the art i litteraturvidenskaben i dag. Kombinationen af samtidspoesi og to teoretiske udgangspunkter, som man stort set ikke benytter mere, har i værste fald givet denne afhandling et uoplyst og puristisk præg, mens det i bedste fald har givet den kant. Jeg mener, analyseresultaterne må tale for sig selv, ligesom jeg i diskussionen af afhandlingens antydninger af en litteraturhistorisk begivenhed undlader at påberåbe afhandlingens resultater nogen form for endegyldighed.

# Litteratur

Aidt, Naja Marie 2009: *Alting blinker*. København.

Aidt, Naja Marie, Mette Moestrup og Line Knutzon 2014: *Frit flet. Fællesbogen*. København.

Albeck, Ulla 1939: *Danske stilistik*. København (2006).

Andersen, Hans Christian 1847: ”Skyggen” in *Nye Eventyr* II, 1 (129-140)

Andersen, Jørn Erslev og Hans Hauge 1988: *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*. Aarhus.

Barks, Carl 1952: *Anders And*, vol. 7.

Barlyng, Marianne 2004: ”Spejlet i øret. Ursula Andkjær Olsens kontrapunktiske tekstkompositioner” in *Spring*, vol. 21. København (211-222).

Booth, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago&London. Kap. III oversat til ”Generelle regler II: Alle forfattere bør være objektive” in *Narratologi* (red.: Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen) Aarhus (2004) (27-41).

Bosmans, Anne-Louise og Mette Moestrup 2001: ”Nu afbrød jeg mig selv. Samtale med Pia Juul” in *Den blå port*, 56 (7-22)

Bredsdorff, Thomas 1996: *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*. København.

Chatman, Seymour 2004: ”Elementer af en narrativ teori” in *Narratologi*. Red.: Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen. Aarhus (99-103). Uddrag af *Story and discourse. Narrative Structures in Fiction and in Film*. London, (1978).

Christensen, Krogsgaard Jeppe 2002: ”Mellem æblet og kønnet” in *Information* 13. november 2002.  
<http://www.information.dk/75110>

Christensen, Susanne 2011: *Den ulne avant-garde – kritiske tekster fra 00-tallet: Essays, anmeldelser, intervjuer*. København

Cresswell, Tim (2004): *Place. A very short introduction*. Oxford

Blixen, Karen 1935: *Syv fantastiske fortællinger*. København (1958)

Bredsdorff, Thomas 1996: *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*. København.

- Brostrøm, Torben 1974: *Opføret med modernismen*. København.
- Børghlum, Pia-Kamilla og Pia Tobberup 2006: ”Tungerækkende tungetaler” in *Ke&K*, vol. 102, Aarhus (74-89).
- Celan, Paul 1984: *Sort malk*. (Udvalgt og oversat af Peter Nielsen). København.
- Culler, Jonathan 1981: ”Apostrophé” in *The pursuit of signs*, Cornell (2001).
- Daugaard, Solveig 2014: ”Min onkel Pia sagde (men det har jeg nok fortalt dig før) – Pia Juul AVUNCULAR.” På *Litteratur nu*. <http://litteraturnu.dk/min-onkel-pia-sagde-men-det-har-jeg-nok-fortalt-dig-foer-pia-juul-avuncular/>
- Det danske bibelselskab 2003: *Bibelen*. København.
- Den danske salmebog*, 2003, 15. udgave. København.
- Din egen sangbog* 1986, København.
- Dybdahl, Ida og Sara Hornlum Inanloo 2014: ”Gift og modgift” in *Vagant*. Oslo
- Engdahl, Horace 1994: *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Stockholm (2005).
- Flinker, Jens Kramshøj 2013: *Litteratur i 00’erne. En ny ideologikritik*. København.
- Frank, Niels m.fl. 2001(red.): *Amerikansk katalog*. København.
- Frank, Niels og Per Aage Brandt 2000(red.): *Mere luft. Legenda*. Forfatterskolens skriftserie vol. 1. København.
- Frank, Niels og Per Aage Brandt 2001 (red.): *Nye sætninger. Legenda, Forfatterskolens skriftserie* vol. 2. København.
- Frank, Niels 2007: *Alt andet er løgn. Essays om moderne litteratur*. København.
- Friis, Elisabeth 2003: ”De kalder det samleje / men det er fordi de er tonedøve. Tre poetiske modi hos Pia Juul” in *Den blå port*, vol. 61. København ( 61-70)
- Friis, Elisabeth 2006 ”Så gul / som en citronsommerfugl / er ikke gul. Narrativ skepsis hos Pia Juul” in *Den blå port*, vol. 71. København (58-69)

- Friis, Elisabeth 2011: "Samtidspoesi i tilbageblik. Peter Stein Larsen. Drømme og dialoger" in *K&K Kultur og Klasse*, vol. 111 (152-156)
- Friis, Elisabeth 2012: *Pia Juul*. Arena Monografi. København.
- Genette, Gérard 1987: *Senils*. Paris. *Paratexts, thresholds of textuality of interpretation*. Cambridge (1997)
- Genette, Gérard 2004: "Narrative situationer" in *Narratologi*. Red.: Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen. Aarhus (1983) (89-98). Uddrag af. *Nouveau discours du récit*, Paris (1983).
- Grimm, Brd. 1919: *Grimm's eventyr*. Genfortalt for danske Børn af Axel Larsen. København.
- Grundtvig, NFS 1847: *Danske Kæmpeviser til Skole-Brug*. København.
- Handesten, Lars 2007: "I skriftens verden" in *Dansk litteraturs historie*. København (194-226)
- Hansen, Thomas Illum 2001: *Tidens øje – rummets blik*. Odense.
- Hauge, Hans 1986: "Paul de Man. En introduktion" in *Kritik* vol. 77 (99-116).
- Hauge, Hans 2008: "Litteraturen efter teorien" in *Litteraturens tilgange*. Red.: Johannes Fibiger et al. Århus. 2. udgave, 1. oplag. (387-414).
- Heidegger, Martin 1927: *Sein und Zeit*. Tübingen. *Væren og tid*. På dansk ved Christian Rud Skovgaard. Aarhus (2007)
- Helland, Frode og Lisbeth Pettersen Wærp 2005: "Hva er drama" in *Å læse drama*. Oslo
- Husserl, Edmund 1900: *Logische Untersuchungen. Erste Teil: Prolegomena zur reinen Logik*. Leipzig (1913).
- Høgh, Søren Langager 2012: *Hybridernes paradis. Peter Laugesen, Per Højholt og deres elever*. Odense.
- Højholt, Per 1968: *Turbo*. København
- Højholt, Per 1968: *Turbo – en space fiction*. LP. København.
- Højholt, Per 1972: *Intetbedens grimasser*. København
- Højholt, Per 1979: *Praksis 2: Groteskens område* in *Samlede digte* (2005) (303-325)
- Højskolesangbogen* 2008 18. udgave, 4. oplag. København.

- Haarder, Jon Helt 2010: "Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme" in *Passage* vol. 63 (25-45)
- Haarder, Jon Helt 2014: *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det skandinaviske senmodernes skandinaviske litteratur*. København
- Ingarden, Roman 1931: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen. *Det literära konstverket*. I översättning af Margit Kinander. Lund (1976).
- Ingemann, B.S. 183: *Huldregaverne eller Ole Navnløses Levnedsseventyr fortalt af ham selv*, København.
- Iser, Wolfgang 1974: *Die Appelstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung*. Konstanz
- Jacobson, Roman 1960: "Lingvistik og poetik" in *Vindrosen* vol. 7 (1967) Oversat af Niels Erik Wille.
- Jessen, Palle 1961: *Skæv dans på hårde ringe*. København.
- Juul, Pia 1985: *levende og lukket*. København.
- Juul, Pia 1987: *i brand måske*. København
- Juul, Pia 1989: *Forgjort*. København.
- Juul, Pia 1993: *En død mands nys*. København.
- Juul, Pia 1994: *Det dogmatiske værksted. levende og lukket, i brand måske, Forgjort*. København.
- Juul, Pia 1999: *sagde jeg, siger jeg*. København.
- Juul, Pia 2005: *Helt i skoven*. København.
- Juul, Pia 2009: *Mordet på Halland*. København.
- Juul, Pia 2010: *Radioteateret*. København.
- Juul, Pia 2014: *Avuncular. Onkelagtige tekster*. København.
- Jæger, Frank 1949: "Være-digtet" in *Morgenens trompet*. København.
- Jørgensen, Bo 2014: "At jonglere med sand. Dekonstruktion" in *Blink. Litterær analyse og metode*. Red.: Gorm Larsen og Rene Rasmussen. Aalborg. (55-75).
- Jørgensen, Bo Hakon 2003: *Intentionalitet. Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag*. Odense.

- Jørgensen, Mette Møller 2010: "00'ernes nølende nationalfølelse" in *Synsvinkler* vol. 42. Odense. (145-157)
- Kassebeer, Søren 2012: "Med kroppen som vidne" in *Berlingske Tidende*, d. 12. april 2012  
<http://www.mettetmoestrup.dk/files/moestrup.pdf>
- Kjerkegaard, Stefan 2013: "Det 3. årtusindes poesi. Politik, begyndelse og musikalitet i Ursula Andkjær Olsens forfatterskab" in *Spring* vol. 34. København (18-37).
- Kjerkegaard, Stefan 2014 (under udarbejdelse): "Affekt, politik, demokrati. Ursula Andkjær Olsens Det 3. årtusindes hjerte".
- Kjørup, Frank 2002: *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*. København.
- Klujeff, Marie L. 2004: *Litteraturens tone*. Aarhus.
- Kondrup, Johnny 1994: *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografi*. København.
- Larsen, Thøger 1914: *Slægternes træ*. København og Kristiania.
- Larsen, Peter Stein 2009: *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense.
- Lawall, Sarah 1968: *Critics of consciousness. The existential structures of literature*. Cambridge, Massachusetts.
- Lysell, Roland 1977: "Den tematiske kritiken" in *Hermeneutik*. Red.: Horace Engdahl et al.. Stockholm. (169-181).
- Leitch, Vincent B. 1988: *American literary criticism since the 1930s*. Routledge, Columbia (2010).
- Mai Anne-Marie 2000: *Danske digtere i det 20. Århundrede*, bd. 3. 4. udg (efterskrift) (535-596)
- de Man, Paul 1971: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London (1983).
- de Man, Paul 1979: *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London.
- de Man, Paul 1986: *The Resistance to Theory. Theory and History of Literature*, Vol. 33. Minneapolis, London (2009).
- Melberg, Arne 2008: *Själskrivit. Om självframställning i litteraturen*. Stockholm.

- Mikkelsen, Dea Storm 2013; "Som et blik der glider ind i et blik. Læsninger af ny dansk lyrik i feltet mellem formalisme og performance" in *Spring*, vol. 34. København. (63-88)
- Miller, J. Hillis 1966: "The Geneva School" in *Critical quarterly*, vol. 8, no. 4. (305-320).
- Miller, J. Hillis 1975: "Deconstructing the deconstructors" review of Joseph N. Riddel's *The Inverted Bell* in *Diacritics* 5 (summer 1975).
- Moestrup, Mette 1998: *Tatoveringer*. København
- Moestrup, Mette, m.fl. 1999: *Den blå port*, vol. 48. København
- Moestrup, Mette 2002: *Golden Delicious*. København
- Moestrup, Mette 2002: *M.M. – et brevprojekt*. Online på <http://www.afsnitp.dk/galleri/mm/oversigt.html>
- Moestrup, Mette 2006: *kingsize*. København
- Moestrup, Mette 2012: *DØ, LØGN, DØ*. København.
- Møller, Lis 2011: *Erindringens poetik. William Wordsworth, S.T. Coleridge, Thomas De Quincey*. Aarhus
- Mønster, Louise 2013: "Et forbund af celler" in *Passage* vol. 69. Aarhus (63-80)
- Nielsen, Helle Broberg 2007: "Poesien er konge" in *Berlingske Tidende*, d. 15. december 2007 <http://www.b.dk/livsstil/poesien-er-konge>
- Nielsen, Birgitte Steffen 2008: *Lyd, litteratur og musik. Gestus i kunstoplevelsen*. Aarhus.
- Nielsen, Birgitte Steffen 2009: "At stå som en bar gren i vassen" in *Recession* #1, Københavns Universitet, INSS (88-95).
- Nielsen, Hans-Jørgen 1968: "Efterskrift" in *Eksempler*. København (155-179)
- Nielsen, Peter 2010: "Alle de her borgerlige forfattere" in *Information*, d. 26. marts 2010 <http://www.information.dk/228271>
- Nielsen Poul 1966: "Ny enkelhed i musikken" in *Dansk musiktidsskrift*, vol. 5.
- Nordbrandt, Henrik 1975: "Nu kan jeg ikke bruge dig længere" in *Ode til blæksprutten*. København.



- Norris, Christopher 1988: *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York and London.
- Olsen, Ursula Andkjær 2001: *Lulus sange og taler*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2003: *Atlas over buller i verden*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2004: *Hver med sit næb. Pelle Gudmundsen-Holmgreens musikalske verden*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2005: *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2006: *Skønheden hænger på træerne*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2008: *Havet er en scene*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2009: "Det danner på sigt en lille ekstra klump brusk til at bære belastningen. Af sanseapparatet" in *Det rum[me]lige sprog*, Dansklærerforeningens sprogkonference.
- Olsen, Ursula og Julie Andkjær 2010: *Have og belvede*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2012: *Det 3. årtusindets hjerte*. København.
- Olsen, Ursula Andkjær 2013: "SUBJEKTETS FUCKING GENKOMST" kastet tilbage på stemmen, det lille lumre organ" in *Spring* vol. 34, København (7-17)
- Olsen, Ursula Andkjær 2014: "Poetik – legeplads eller fængsel". Upubliceret indlæg på seminaret "Poesi og poetik i dansk samtidslitteratur", afholdt d. 10.04.2014 på Københavns Universitet, Amager, af Michael Schmidt-Madsen og Susanne Kemp. Bilag 1.
- Olsson, Anders 1983: *Ekelöfs nej*. Stockholm.
- Pedersen, Birgitte Stougaard 2012: "Lyden af en stemme i skriften? En læsning af Mette Moestrups stemmeføring" in Danish Musicology Online. [http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv\\_dmo/dmo\\_saernummer\\_2012/dmo\\_saernummer\\_2012\\_04.pdf](http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2012/dmo_saernummer_2012_04.pdf)
- Poulet, Georges 1949: *Etudes de la temps humain*. Paris. *Studies in human time*. Translation by Elliott Coleman. London (1956).
- Poulet, Georges 1952: *La distance intérieure*. Paris. *The Interior Distance*. Translation by Elliot Coleman. London (1959).

- Poulet, Georges 1961: *Les Métamorphoses du cercle*. Paris. *The metamorphoses of the circle*. Translation by Carley Dawson and Elliot Coleman. Baltimore (1966).
- Poulet, Georges 1969: "Phenomenology of Reading" in *New literary history*, vol. 1,1 (Fall). (53-68).
- Preminger, Alex and T.V.F. Brogan et.al 1993: *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton.
- Ranciére, Jacques 2004: *The Politics of Aesthetics, the distribution of the sensible* (2013 E-bog, ed. by G. Rockhill)
- Ranciére, Jacques 1995: *La Mesentente. Politique et Philosophie*. Paris. *Dissensus: On politics and Aesthetics*. London. (2010)
- Richard, Jean-Paul 1977: "Mallarmes poetiske universum" in *Hermeneutik*. Red: Horace Engdahl et al. Stockholm (182-207).
- Ricoeur, Paul 1975: *La Métaphore vive*. Paris. *The rule of metaphor*. Toronto (1979).
- Rifbjerg, Synne 2012: "Den poetiske lydmur" in *Weekendavisen* 16. Maj 2012 (Adgang via Infomedia)
- Ringgaard, Dan 2001: *Digt og rytme – en introduktion*. København.
- Rode, Helge 1896: *Digte*. Kristiania København
- Rosiek, Jan 1993: "Paul de Man og den sublime kritik" in *Ny poetik*, vol. 1.
- Rosiek, Jan 1996: "Retorikkens rehabilitering og retorisk læsning" in *Ny poetik*, vol. 6. (17-27).
- Rosiek, Jan 2010: "O du – tiltaleformer hos Ewald" in *Danske studier*, bd. 105 (51-67).
- Rostbøll, Benedikte F. og Elisabeth Friis 2004: "Kække piger og dubiose divaer. Poetiske strategier hos tre nye digterinder" in *Kritik* vol.168-69 (166-174)
- Rostbøll, Benedikte F. 2008: *Skrevet med blod. Kroppens retorik hos Edith Södergran med et perspektiv til den danske 1980'er- og 90'erdigtning*. København.
- Rösing, Lilian Munk 2012: "Stemme" in *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Red.: Lasse Horne Kjældgaard et al. (71-82).
- Schiermer, Bjørn (red.) 2013: *Fænomenologi. Teorier og metoder*. København.
- Serup, Martin Glaz 2013: *Relationel poesi*. Odense.

- Sjklovskij, Viktor B. 1916: "Kunsten som grep" in *Moderne litteraturteori* Red. Atle Kittang m.fl. Oslo (1991)
- Skyum-Nielsen, Erik 1982: *Modsprogets proces. Poesi – fiktion – psyke – samfund. Essays og interviews om moderne dansk litteratur*. Købehavn.
- Skyum-Nielsen, Erik 2013: "Lyrikanalyse og poesipolitik. Om Søren Ulrik Thomsen og Ursula Andkjær Olsen, sådan som de læses af Peter Stein Larsen" in *Spring*, vol. 34 (146-155).
- Skyum-Nielsen, Erik 2014: "Det er sådan onkler gør". In *Information*, 20. august 2014  
<http://www.information.dk/506722>
- Spahr, Juliana 2001: *Everybody's Autonomy – Connective Reading and Collective Identity*. Tuscaloosa.
- Stein, Gertrude 1914: *Tender buttons*. New York.
- Stein, Gertrude 1922: *Geography and plays*. Boston.
- Stein Gertrude 1937: "Everybody's Autobiography" in *Journal of Modern Literature* vol. 32 (1) (2009) (111-128)
- Stidsen, Marianne 1999: "Make it new" in *Den blå port* vol. 50. København.(28-45)
- Stidsen, Marianne, 2000: "Pia Juul" in *Danske digtere i det 20. Århundrede*, bd. 3. 4. udg. (383-394)
- Stidsen, Marianne 2011: ""Som pålægget i en sexsandwich". Amerikanske spor i den danske samtidslyrik" in *Den blå port*, vol. 86. København. (24-39)
- Sørensen, Dorte Hygum 2009: "Digter-komet: Man må have strengthed". In *Politiken*, 10. februar 2009.  
[http://politiken.dk/kultur/boger/interview\\_boger/ECE646540/digter-komet-man-maa-have-strengthed/](http://politiken.dk/kultur/boger/interview_boger/ECE646540/digter-komet-man-maa-have-strengthed/)
- Thomsen, Søren Ulrik 1990: "Farvel til det blå rum" in *Kritik*, vol. 91-92 (7-35)
- Thorbjørn, Mads 2011: "Utopiske elementer i Ursula Andkjær Olsens Havet er en scene" in *Spring* vol. 30, København (103-114)
- Vosmar, Jørn 1969: "Værkets verden værkets holdning" in *Kritik*, vol. 12. (76-107).
- Zahavi, Dan 2001: *Husserls fænomenologi*. København.

Ølholm, Marianne 2009: *Uforståelighed som æstetisk strategi. Læsninger af nyere eksperimenterende dansk og amerikansk lyrik*. København.

Aakjær, Jeppe 1905: *Rungens Sange*. København (1954)

Aarestrup, Emil 1838: *Digte*. København. Udgivet af Oluf Friis (1918)

# Resumé

Titel: 00. *Bevidsthed og retorik i dansk årtusindeskiftelyrik, belyst ved Pia Juul, Mette Moestrup og Ursula Andkjær Olsen.*

Afhandlingen har to formål. Dels at beskrive et udsnit af dansk samtidspoesi gennem to former for litterær analyse og dels at argumentere for, at de valgte digtere tilsammen repræsenterer en afgrænset tendens.

Kapitel 1, *To litteraturteoretiske positioner*, redegør først for det i dansk kontekst forholdsvist marginaliserede felt *bevidsthedskritik* (også kaldt Geneveskolen). Her etableres Georges Poulet som afhandlingens fænomenologiske hovedskikkelse med forestillingen om læsningen som en forening af tekstens og læserens bevidstheder. Anden del af kapitel 1 repræsenterer *dekonstruktionen*, der opfatter litteratur først og fremmest som sprog. Herefter placeres Paul de Man centralt med interessen for forholdet mellem retorik og grammatik. Disse danner udgangspunkt for to analysespor i kapitel 2, 3 og 4.

Kapitel 2, *Pia Juul*, viser gennem den retoriske analyse, hvordan Juuls forfatterskab med fordel kan læses gennem begrebet om *tekstens blinde punkt*, som vedrører tekstens grad af ubestemthed, og som kommer til udtryk i såvel grammatiske som semantiske sætningssammenbrud. Den bevidsthedskritiske analyse argumenterer for *erindringen* (såvel den kulturelle som den personlige) som et overordnet motiv i det sene lyriske forfatterskab.

Kapitel 3, *Mette Moestrup*, viser i den retoriske analyse, hvordan Moestrups pendant til Tekstens blinde punkt kommer til udtryk som *en flersporet strategi* af flere samtidige tekstniveauer. Den bevidsthedskritiske læsning understreger forfatterskabets altovervejende omdrejningspunkter i diskussionen af *køn* og *etnicitet*.

Kapitel 4, *Ursula Andkjær Olsen*, viser i den retoriske gennemgang forfatterskabets karakter af *komposition*, og benytter Andkjær Olsens musikvidenskabelige udgivelse *Hver med sit næb*, 2004, som forlæg for beskrivelsen. Den bevidsthedskritiske læsning viser i en analyse af forholdet mellem subjekt og kollektiv, hvordan Andkjær Olsens polyfone lyrik ikke kan siges at tage endegyldigt stilling i diskussionen mellem substans og konstruktion.

Kapitel 5, *Sammenfatning og diskussion*, diskuterer tekstens blinde punkt, tekstens flersporethed og den tekstlige ting som fællestræk i denne del af den danske årtusindeskiftelyrik og konkluderer på denne baggrund, at der er tale om et litteraturhistorisk pejlemærke i dansk årtusindeskiftelyrik.

# Abstract

Title: *00. Consciousness and rhetoric in Danish contemporary poetry with focus on Pia Juul, Mette Moestrup and Ursula Andkjær Olsen.*

The thesis has two primary functions. Firstly, it describes parts of Danish contemporary poetry with two different types of literary analysis. Secondly, it argues that the three poets represented outline a tendency.

Chapter 1, *Two positions in literary theory*, is the starting point of the thesis. The first part deals with a rather marginalized field in Danish literary theory, *The critics of consciousness* (also known as The Geneva School). Here Georges Poulet is established as the phenomenological main scholar of the thesis with his suggestion of reading literature as an assimilation of the consciousness of the literary work of art into the consciousness of the reader. The second part of Chapter 1 deals with *deconstruction* which thinks of literature primarily as language. In this part Paul de Man is introduced as the main scholar with his interest in the relation between rhetoric and grammar..

Chapter 2, *Pia Juul*. Through the analysis of rhetoric Chapter 2 shows how the poetry of Juul can be read with the concept of *The blind spot of the text*. The blind spot concerns the uncertainty of the text and is revealed in the collapse of the sentence both grammatically and semantically. The analysis of consciousness argues that *memory* (both cultural and personal) is a major motive in the late poetry of Juul.

Chapter 3, *Mette Moestrup*. Through the analysis of rhetoric Chapter 3 shows that Moestrup's companion concept to *The blind spot* appears as a *multi-pronged strategy* of several levels of text. The analysis of consciousness stresses that the body of work is predominantly concerned with the discussion of *gender* and *ethnicity*.

Chapter 4, *Ursula Andkjær Olsen*, shows the characteristics of composition in the body of work and uses Andkjær Olsen's musicological thesis *Hver med sit næb*, 2004, in the description. The analysis of consciousness takes its starting point in the relationship between subject and community and shows how the polyphony of the poetry of Andkjær Olsen is not taking sides in the discussion of substance and construction.

Chapter 5, *Recapitulation and discussion*, discusses *The blind spot of the text*, *The multi-pronged strategy of the text* and *The thing of the text* as common features in this part of Danish contemporary poetry and concludes that one can speak of a milestone in contemporary Danish poetry.

# Bilag 1

Ursula Andkjær Olsen

Poetik-seminar 10/4-2014

## Jeg har kaldt det her oplæg for poetik – legeplads eller fængsel

måske skulle jeg have brugt et endnu stærkere ord – end fængsel – for jeg er nødt til at starte med at indrømme at jeg føler tiltagende stor afsky ved enhver forestilling om poetik.

Det skal ikke forstås som en kritik af det her arrangement, selvfølgelig!

Man kan sige, at invitationen til at komme her bare har konfronteret mig med den modvilje – og muligvis – fordi jeg er en irritabel person – har forstærket den.

OG invitationen til at komme her har givet mig en mulighed for at spekulere lidt over den modvilje. Og det jeg så altså glad for, selvom jeg er IRRITERET.

Så altså: tak fordi jeg måtte komme!

\*

Efter at have spekuleret **i ret kort tid**, kom jeg frem til min første anstødssten, en første grund til min modvilje, som jeg vil afsløre nu:

NEMLIG, AT POETIKKER ER LEGITIMERINGSMASKINER.

At poetikker er **beviser for, at det JEG gør er det rigtige**

at det JEG gør er moralsk forsvarligt

ELLER

at det JEG gør er kunstnerisk forsvarligt

ELLER BEGGE DELE

En poetik beviser at jeg har en GOD og VELOVERVEJET **og**  
**RETFÆRDIGGJORT** grund til at gøre det jeg gør.

\*

Jeg så lige den anden dag på dr.dk, at Karl Ove Knausgaard havde udtalt til DR, at politisk korrekthed er en forbandelse for kunsten.

Det kan der jo sagtens være en pointe i,

MEN

Også DET vækker min irritation:

Ud fra det udsagn kan man lynhurtigt opstille et NYT dogme, nemlig at

KUNST SKAL VÆRE POLITISK UKORREKT,

At vi kan opstille en KUNSTNERISK KORREKTHED,

ARTISTIC CORRECTNESS, AC,

på linje med politisk korrekthed, som altså bare går på at være

DET MODSATTE AF POLITISK KORREKT.

RIGHT!

\*



Nu er jeg jo uddannet i musikvidenskab, så jeg har nok et større kendskab til musikalske poetikker end til litterære,

hvad der selvfølgelig er lidt ærgerligt i denne her sammenhæng.

**MEN. Hvordan det end er:**

I det 20. århundredes musik kan man tale om **programnoten** som en hel genre i sig selv:

Og ret hurtigt i mine poetik-spekulationer kom jeg i tanker om en ting, som min gode, gamle lærer Søren Møller Sørensen sagde ved en lejlighed – det var sikkert en musikfestival med ny musik – om alle de her programnoter, som programmerne var fulde af:

”Ja, her har vi så endnu en masse beviser for at noget er musik”.

DET er en slags **variation** af min første modvilje imod poetik:

Altså, POETIK er noget man laver for at bevise

at det man gør er GODT OG RIGTIGT

ELLER jfr. Knausgaard: at det ONDT og DERMED PROVOKERENDE på den rigtige måde

OG som man ser af citatet om programnoter: så er det meget svært at overse det aspekt ved det poetologiske som går ud på at bevise at det man laver

NU OGSÅ RENT FAKTISK er LITTERATUR / MUSIK / WHATEVER.

\*

DVS.

Jeg prøver lige at sige det på en anden måde:

**Nogen er så sikre i deres syn på verden, i deres moral, at de kan have et**

**STÅSTED!**

**Sådanne mennesker kan have en poetik – hvis de altså laver kunst.**

Sådan er jeg ikke. OG. Det kan jeg ikke.

Det betyder selvfølgelig ikke at jeg ikke allerede har produceret i hvert fald et par poetikker,

**MEN JEG VIL GODT SLÅ FAST: JEG LÆGGER AFSTAND TIL DEM ALLE!**

Jeg er et bøjeligt menneske.

Jeg er et menneske, det er let at gøre indtryk på

... jeg vil sikkert være let at hypnotisere...

**ALTSÅ:**

Mit problem med poetikker tager udgangspunkt i noget ved mig:

**Jeg er et menneske, som ændrer holdning til ting,**

**SOM ÆNDRER SYN PÅ VERDEN,**

**det er ikke noget jeg er stolt af, men sådan er det.**

Jeg er en, som man hele tiden kan hive tæppet væk under

OG jeg kan vel heller ikke sige mig fri for efterhånden at have OPARBEJDET en tendens til at hive tæppet væk under mig selv, hvis verden lige undlader at gøre det i et kortere stykke tid.

Det er noget **ved mig** som det ikke er lykkedes mig at lave om på – kan man sige.

OG det, tænker jeg, at jeg må forsøge at få dét ud af, som jeg nu kan. Ved at stille mig selv spørgsmålet:

HVAD ER SANDHEDEN/DET MENNESKELIGE/DET  
VIGTIGE/ERFARINGSMULIGHEDERNE i den måde jeg er på, i de måder jeg  
arbejder på?

UDEN poetik

ELLER MED den her anti-poetik som vel – DESVÆRRE – også er en slags poetik.

Ja, ja, og nu har jeg allerede fået bragt SANDHED, MENNESKELIGHED og DET  
VIGTIGE ind i sagen.

Ikke sandt!?:

POETIKKEN **ER** ET FÆNGSEL. Som jeg startede med at sige.

LEGITIMERINGEN **ER** ET HJUL DET KAN FOREKOMME VIRKELIG SVÆRT  
AT SLIPPE UD AF.

Jeg prøver igen:

HVAD ER ERFARINGSMULIGHEDERNE i den måde, jeg er på, og som jeg kan  
arbejde på?

Så har jeg kun valoriseret DET POTENTIELLE, hvilket dog også er ikke så lidt,  
så altså:

Legitimerings-hjulet må jeg vel så bare køre med rundt i.

\*

Og det er jo også en pointe,

FOR:

Det at jeg – nu står her og siger, at jeg – ikke vil opstille en poetik for at legitimere min  
egen ageren,

det betyder jo ikke, at jeg IKKE hele tiden

**SELV kæmper med at legitimere det jeg gør,**

**selv forsøger at gøre noget som er RIGTIGT**

**Selv ØNSKER at mit arbejde kunne betyde noget GODT i verden**

Det er da SELVFØLGELIG det jeg allermest ønsker.

Trangen til legitimitet er jo sådan set en meget sympatisk ting ved mennesker

Trangen til legitimitet er ret ALMEN

Og derfor også VIGTIG forstået som et ALMENT VILKÅR som i hvert fald de fleste af os er underlagt.

MEN at fedte rundt i MIN partikulære selvlegitimering, at gøre DEN til et offentligt sted, som andre skal tage alvorligt, det synes jeg sgu er problematisk.

\*

Jeg synes, jeg brugte første del af min karriere på at forsvare den måde jeg skrev på/havde skrevet på.

Jeg har brugt ret så mange kræfter på at forsvare mig over for de måder som jeg – syntes at jeg – blev misforstået på.

**Jeg synes i den grad, at jeg har brugt krudt på at BEVISE – for mig selv og andre – at det jeg gjorde var GODT NOK,**

kunstnerisk og/eller moralsk forsvarligt,

**at det i hvert fald ikke var så FORKERT, som jeg syntes, at nogle anså det for at være**

Og det må jeg jo så ligesom tage på mig: At jeg gerne ville have, at alle skulle forstå, hvad jeg mente,

OG SYNES, AT DET VAR OK.

Jeg tror, at noget af det første jeg skrev – lige da jeg var begyndt at skrive i 1996 – var at jeg ville have ABSOLUT ANERKENDELSE.

Meget karakteristisk. Ikke bare for mig, men for mig og MANGE andre skrivende personer, er det min fornemmelse.

Det er så det jeg nu prøver at gøre op med:

JEG VIL IKKE HAVE ABSOLUT ANERKENDELSE!

Er i med!!!

Nå.

Nu er jeg blevet en gammel sur dame og jeg vil have lov til at være skideligeglad med hvad folk kan finde på at skyde mig i skoene.

Læg venligst mærke til: ”have lov til at være”

Ikke sandt?

Jeg er ikke stand til at sige: jeg ER skideligeglad. For det er jeg IKKE.

Men jeg ville virkelig gerne.

Når jeg f.eks. er lidt småirriteret på mine tidlige bøger, er det IKKE fordi jeg nu er blevet voksen og følsom og færdig med ironi og sarkasme og færdig med GRINET.

NEJ. Det er fordi jeg synes mine første bøger er alt for søde og rare og indladende.

MEN. Tilbage til sagen:

Jeg ved IKKE hvad GOD litteratur er

Jeg ved hvad der optager mig, NÅR JEG LÆSER DET

Jeg har INGEN opskrift

HÅNDværk er noget jeg forsøger at flygte fra – selvom det ikke lykkes

Det jeg gør er IKKE bedre eller rigtigere end andre måder at skrive på

Det jeg gør REDDER IKKE verden

Det er IKKE mere ærligt

Mere ægte

Mere autentisk

Mere politisk korrekt

Mere artistically correct – som er det modsatte af politisk korrekt som vi lige har fundet ud af

Mere hvad ved jeg

end alt muligt andet.

Og hvis nogen mener, at det jeg gør er MINDRE ærligt, ægte, autentisk, pc, ac, end andet, så må jeg jo tage det.

DET ER DA MULIGT AT DET ER EN BEDRE POSITION AT HAVE EN TRO PÅ SIT EGET PROJEKT.

SELVKRITIK er vel noget jeg forsøger at yde i mit arbejde

Og det må jo så være fordi JEG tillægger SELVKRITIK en værdi.

At jeg måske nok tillægger selvkritik en STØRRE værdi end TRO på eget projekt.

\*

Så nu har jeg vist banket længe nok på min første pointe.

Nu kommer vi ligesom til anden del:

FOR:

JEG VIL **SELVFØLGELIG** OGSÅ SIGE, AT DET HAR BETYDET MEGET **GODT** FOR MIG, AT JEG HAR FORSØGT AT FORKLARE DET JEG LAVER FOR MIG SELV – OG ANDRE.

**Dvs. det har SELVFØLGELIG været af stor betydning for mig, at jeg har forsøgt at stille nogle poetikker op – også selv om jeg har forladt dem igen...**

SÅ. Jeg ville gerne lægge op til

**på den ene side** at forsøge at skære det legitimerende lag af poetikken – eller i det mindste at SÆTTE DET I PARENTES – og samtidig holde fast muligheden for at tale om sine måder og ”metoder”

**På den anden side** ville jeg gerne ind på min titels **poetikken som legeplads:**

For selvom det verdensbillede-grundlæggende ved poetikker som sådan – med dertilhørende ideer om det gode og sande og skønne – er legitimeringsmaskiner, så er de jo så også maskiner, som kan en masse andre ting:

Poetikernes billede af verden, deres tanke-modeller, kan jo være uhyre **PRODUKTIVE**, og det er jo så godt med ting der er produktive, puha,

måske, hvis man siger **FRUGTBAR**, så lyder det ikke helt så slemt? – eller bare slemt på en mere bonderomantisk måde.

Nå.

Jeg stiftede i 2001, tror jeg, bekendtskab med Horace Engdahls bog ”Berøringens ABC”, som handler om STEMMEN I LITTERATUREN.

Det var i forbindelse med mit speciale i musikvidenskab om komponisten Pelle Gudmundsen-Holmgreen – fordi jeg ville udbygge begrebet om **musikalske** stemmer.

Men det kom selvfølgelig også til at smitte af på mig selv og mit arbejde.

Jeg har siden talt op ad stolper og ned ad vægge om STEMMEN i litteraturen

OG det har jeg haft VILDT MEGET GLÆDE AF.

Fordi STEMMEN/STEMMERNE

som ”model”, så at sige, for min skrift har været meget talende (sorry) eller altså produktiv/FRUGTBAR! for mig

... og sådan set også meget givende for mig som læse-model ...

Det samme gælder jo f.eks.

HELE DEN MUSIKALSKE FORMVERDEN

DEN MÅDE AT TÆNKE FORM PÅ, SOM JEG KENDTE FRA DEN KLASSISKE MUSIK

som jeg også fik tænkt langt og længe over – i kølvandet på min tænken nærmere over STEMMEN som fænomen i både musik og tekst,

OG SOM har betydet virkelig meget for den måde jeg har skrevet mine bøger på.

Det har jo – ikke overraskende – været givtigt for mig at kunne læse de ting jeg OG ANDRE skrev OG SKRIVER med så mange organer og sanser og tankemodeller som muligt, dvs.



DET ER JO NETOP DET SOM POETIKKER OGSÅ KAN – DE KAN ÅBNE  
ENS SANSER OG ORGANER FOR NYE ERKENDELSE og SANSNINGER  
OG FØLELSER.

OG DET ER JEG SÅ – INDRØMMER JEG – IKKE IMOD...

Så når jeg nu har puttet den der **legeplads** ind i min titel på dagens oplæg, så er det jo  
fordi

**det at have en poetik også kan være som at have en slags eksperimentarium,**

hvor man kan undersøge bestemte ting og åbne særlige sanser.

Der er bare ikke en poetik som åbner for ALT, og derfor er det, at de bliver til **fængsler**  
undervejs.

FOR MIG, altså.

Og at jeg føler mig nødsaget til at skifte dem ud.

Så altså,

Tankemodeller, tankemodeller som sætter mig i stand til at undersøge nye sider af  
verden, af det at være menneske, måske af det at være umenneske, for så vidt det er  
muligt,

DET er noget jeg kan iagttage, at jeg har det godt med – om end jeg skifter de enkelte  
tankemodeller ud løbende.

**Og den rastløshed – eller mindre pænt sagt: KEDSOMHED – som ligger i  
udskiftningen, kan man vel så udlægge på flere måder:**

**Som forårsaget af det at føle sig lukket inde i et bestemt fængsel**

**Som forårsaget af det at blive træt af noget bestemt legetøj**

## **Som forårsaget af det at blive træt at sig selv**

Med det vil jeg også godt sige

FOR NU AT HÆLDE LIDT BENZIN PÅ MIT LEGITIMERINGSBÅL

at jeg jo opfatter leg/undersøgelse/eksperiment som en eksistentiel ting, ikke som en overflødig luksus.

\*

DVS. jeg vil gerne OG kan godt – især bagudskuende – se nogle metoder i den måde jeg arbejder på.

Dem vil jeg også gerne være med til at man kan tale om.

Og så kan jeg jo godt bagudskuende se, at også denne antipoetik som jeg lige har stået og serveret, vel også i sig selv er en poetik OG

**at den siger noget om den måde, jeg arbejder på.**

En metode som jeg synes jeg har kunnet iagttage hos mig selv i den seneste tid, er – sådan set – nok den samme som den jeg har lagt for dagen her:

At der er noget som vækker TANKER, SORG, IRRITATION, VREDE, BEGEJSTRING, og så prøver jeg så at

GÅ IND OG UNDERSØGE DET DER BLEV VAKT

GÅ IND I OG SÅ AT SIGE gennemarbejde

DE FØLELSER/TANKER/FORNEMMELSER som jeg finder

F.eks. ved at forstå min modvilje mod poetikker

OG

Det betyder f.eks. OGSÅ, at jeg ligesom forsøger at

DRIVE DISSE FØLELSER/FORNEMMELSER/IDEER

så langt som jeg kan, når jeg er inde i dem

Så teksten er altså ikke i klassisk forstand 1:1 med mig

Det er vel så noget man kan sige om mig, poetologisk, LIGE PÅ STÅENDE FOD:

For mig er teksten noget jeg kan erkende noget med, noget jeg IKKE vidste før, noget som er MIG som jeg ikke VIDSTE var mig, noget som OGSÅ er NOGET ANDET end mig,

F.eks.

På den måde er jeg IKKE ærlig:

Jeg skriver på noget om hævn for tiden, og man kan sige, at jeg bruger skriften til at nå derhen, hvor jeg – mens jeg er tekst – måske kunne slå nogen ihjel, hvad jeg jo bestemt ikke satser på at gøre i resten af verden, i den verden som ligger UDEN for netop denne tekst.

Bare lige for at komme med et eksempel.

\*

Nå. nu vil jeg gerne til at runde af her.

NU HAR JEG SÅ STÅET OG SNAKKET I ET KVARTER ELLER NOGET, OM POETIK,

OG SÅ TÆNKER MAN LIDT: DAMEN HAR ikke har brugt ordet SKØN en eneste gang.

På den ene side er det vel sigende, på den anden side ved jeg ikke om det gør den store forskel:

At noget ER eller BØR være skønt er jo stadigvæk en figur, hvor noget drejer rundt om et **ideal**

OG er DERFOR en del af LEGITIMERINGSMASKINEN

Og er derfor irriterende:

Om jeg har et bevis for, at det jeg gør er RETFÆRDIGT

eller

om jeg har et bevis for, at det jeg gør er SKØNT

det kan vel være det samme.

Om jeg stræber efter at det jeg laver skal være RETFÆRDIGT

eller

om jeg stræber efter at det jeg laver skal være SKØNT

forekommer mig at være ligeså LIGE MEGET:

Selv de mest forhærdede kunst-for-kunstens-skyldnere er jo altid kun kunst-for-kunstens-skyldnere, fordi de mener at

DET ER DET RIGTIGE AT VÆRE

Fordi de mener, at det er NETOP via kunst-for-kunstens-skyld, at de kan gøre noget GODT, NØDVENDIGT, NYT, WHAT EVER i verden.

\*

Så hvad er konklusionen på det her:

den er vel at jeg synes, at det poetologiske er problematisk, eller anstrengende, fordi det indgår i en helt vildt trættende og ofte ret selvblind selvlegitimerings-snak.

Samtidig synes jeg jo også, at poetikkerne er vigtige og storslåede og FAKTISK er en slags ABSURDE BEVISER på at mennesket sgu da er ret fantastisk i sin VILJE til at udkaste verdensbilleder og TRO på dem.

I det mindste i et stykke tid.

Også selv om dette fantastiske er det samme som får mennesker til – for ren og skær pekuniær profit – at investere i tårne som står 90 procent tomme. Som Burj Khalifa i Dubai, f.eks.

(Faktisk kunne jeg måske slutte af med at lancere verdens (måske) korteste poetik:

Så længe jeg bare skriver gør jeg relativt lille skade.)

Babelstårne, elfenbenstårne, Eiffeltårne, Burj Khalifa – pengemæssig profit, åndelig profit, byggesektorens og digtningen 90 procent tomme tårne –

What ever. Med dem vil jeg slutte af!

